هنجارگریزی معنایی در هشت کتاب سهراب سپهری

دکتر احمد وفائی بصیر*

چکیده

این پژوهش به بررسی «هنجارگریزی معنایی در هشت کتاب سهراب سپهری» می‌پردازد. نگارنده در آغاز به تبیین عادت‌ستیزی، آشنایی‌زدایی، برجسته‌سازی و هنجارگریزی پرداخته که هنجارگریزی خود مشتمل بر سه مقولهٔ هنجارگریزی معنایی، واژگانی و زمانی می‌باشد. سپس به استخراج مصادیقِ عینی هنجارگریزی معنائی در اشعار سهراب سپهری پرداخته که مشتمل شش مقولهٔ «تشبیه، نماد، تشخیص، تصاویر متناقض نما، ترکیب‌های تازه، تصاویر و معانی تازه، حس‌آمیزی» در هشت مجموعهٔ شعری هشت کتاب سهراب سپهری با نام‌های «مرگ رنگ، زندگی خواب‌ها، آوار آفتاب، شرق اندوه، صدای پای آب، مسافر، حجم سبز، «ما هیچ، ما نگاه» می‌باشد. سپهری از بین انواع هنجارگریزی‌ها بیشتر از هنجارگریزی معنایی (تصویری) نظیر تشخیص، نماد، تشخیص، متناقض نما، تصاویر و ترکیبات تازه، و حس‌آمیزی استفاده کرده و از انواع دیگر هنجارگریزی کمتر بهره جسته است. دلیل این امر را باید در نظام فکری سهراب جستجو کرد که اندیشه‌ای درون‌گرا دارد. از یک سو در پیِ ارایهٔ مفاهیم و آموزه‌های عرفانی در شعر خود است و از سویی هر گونه رویکرد به گذشته را نفی می‌کند و همواره در پی‌تر و تازگی و غبارروبی از هستی است.

واژه‌های کلیدی

سپهری، هشت کتاب، هنجارگریزی، هنجارگریزی معنایی.

---

* دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد رودهن.

تاریخ دریافت: ۹۷/۹/۲۶ تاریخ پذیرش: ۹۷/۱۱/۲۷

مقدمه

یکی از رویکردهای گوناگون امروزه به آثار ادبی، هم‌زمان متن و محتوا را در نظر می‌گیرد و از افراط و تفریط‌های پیروان فرمالیسم و محتواگرایان دوری می‌جوید. کسانی چون باختین و گلدمن، شیوهٔ تحقیقاتی خود را بر چنین رویکردی بنیان نهاده بودند. در این رویکرد اعتقاد بر این است که میان محتوای اثر و جهان بینی نهفته در آن با متن اثر، رابطه‌ای تنگاتنگ وجود دارد. بررسی شعر سپهری می‌تواند گواهی بر درستی چنین رویکردی باشد؛ چرا که می‌توان میان اندیشهٔ عادت ستیز سپهری و زبان هنجارگریزش ارتباط برقرار کرد.

آشنایی‌زدایی به معنای نوکردن و غریبه‌کردن آن چه آشنا و شناخته است، یکی از تکنیک‌های ادبی است که اولین بار در مکتب شکل‌گرایان روسی مطرح شد. شاعر یا هنرمند با استفاده از این تکنیک غبار عادت و تکرار را از واقعیات ملموس زندگی که به صورت تکراری و مبتذل در زبان ادبی مطرح می‌شوند می‌زداید و از این رهگذر تصاویر نوینی می‌آفریند که سبب ایجاد برجستگی در کلام و جلب توجه مخاطب می‌شود. این تکنیک در واقع در خدمت احیای علم ادبیات است. سهراب سپهری جزو آن دسته از شاعرانی است که در آثارش به این تکنیک دست یافته است. وی در تفسیر طبیعت و جهان هستی تصاویر نوینی را از رهگذر علوم ادبی و با حاکمیت این تکنیک ادبی ارایه می‌کند و حیات تازه‌ای را در رگ تشبیهات و ترکیبات تکراری و خسته کننده‌ای که ویژگی شعریت و ماندگاری را از کلام گرفته بودند جاری می‌کند. در این پژوهش برآنیم تا به تبیین، تحلیل و بررسی جنبه‌های مختلف هنجارگریزی معنایی در هشت کتاب سهراب سپهری بپردازیم.

پیشینهٔ پژوهش

ـ روحانی، فیاضی؛ مسعود، محمد، سهراب سپهری، اندیشه‌ای عادت ستیز، شعری هنجارگریز (بررسی سه دفتر شعر صدای پای آب، مسافر و حجم سبز)، فصلنامه پژوهش‌های ادبی، سال ششم، شماره ۲۳، بهار ۱۳۸۸.

در این مقاله نویسندگان در آغاز درآمدی در باب مبحث مورد نظر آورده و رویکردهای برجسته نقد ادبی از منظر ناقدان غربی را بازگو کرده‌اند و سپس به تعریف و تبیین عادت‌ستیزی و مصادیق آن در اشعار سهراب سپهری، آشنایی‌زدایی، برجسته‌سازی، هنجارگریزی و انواع آن و مصادیق عینی آن در سه دفتر شعر سهراب پرداخته‌اند.

ـ مرادی، مریم، بررسی آشنایی‌زدایی در اشعار سهراب سپهری، فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی.

نگارنده در آغاز پژوهش خود به تعریف و تبیین اصطلاح آشنایی‌زدایی از منظر ناقدان غربی چون کولریج و شکلوفسکی و محققان ایرانی چون شفیعی کدکنی پرداخته و سپس به تبیین شگردها و شیوه‌های سهراب سپهری در حوزهٔ آشنایی‌زدایی پرداخته و آن دسته از اشعار سهراب را که از منظر معنایی یا قاعده‌ای یا نحوی هنجارگریز هستند از هشت کتاب سهراب استخراج کرده است.

ـ اکبر شامیان ساروکلائی، موسی طهماسب نژاد ادملایی، هنجارگریزی نحوی در شعر سهراب سپهری، ۱۳۹۲.

در چکیدهٔ مقاله آمده است: یکی از دانش‌هایی که امروزه به شناخت هرچه بهتر متون ادبی یاری می‌رساند، علم زبان‌شناسی است. نویسندگان این مقاله می‌کوشند تا با استفاده از مکتب فرمالیسم به بررسی دگرگونی و هنجارگریزی نحوی در شعر سهراب سپهری بپرد ازند. برخی منتقدان شعر سپهری را فاقد برجستگی در نحو بیان دانسته‌اند، اما این پژوهش نشان می‌دهد که سپهری از طریق دگرگونی نحوی کوشیده تا شعرش را برجسته سازد و تأمل مخاطب را برانگیزد. هنجارگریزی یکی از شگردهایی است که اعمال آن بر زبان خودکار موجب تقویت، تحریف، ایجاز و یا واژگونی زبان معمول را فراهم می‌آورد. گریختن از قواعد خودکار زبان چیزی نیست که تازه وارد عرصهٔ ادبیات و مخصوصاً شعر شده باشد بلکه این شگرد به شیوه‌های مختلف در آثار شاعران گذشته دیده می‌شود. سهراب سپهری نیز از این رهگذر به غنا و توسعهٔ زبان شعری خود پرداخته و بدین وسیله تأمل مخاطب را در شعر خود برانگیخته

و حتی موجب درک لذت بیشتر از شعرش شده است. مهم‌ترین جلوه‌های هنجارگریزی در شعر او عبارتند از: هنجارگریزی معنایی، واژگانی، زمانی و نحوی.

ـ صالحی نیا، مریم، هنجارگریزی در شعر امروز، فصلنامه پژوهش‌های ادبی، شماره ۱، ۱۳۸۲.

در این نوشتار سعی شده است تا ضمن یادآوری هنجارگریزی شعر امروز به تحلیل پاره‌ای از کارکردهای زیبایی آفرین آن پرداخته شود. نقش شیوهٔ نوشتار در درست خواندن شعر، انتقال احساس و اندیشه، برجسته‌سازی تصاویر و نشان دادن فاصله‌های زمانی و مکانی از جمله محورهای مورد توجه نویسنده است.

عادت‌ستیزی و هنجارشکنی

با اندکی دقت و بررسی ملاحظه می‌شود که در گسترهٔ نقد ادبی دو رویکرد برجسته و قابل اعتنا وجود دارد که مسیری جدای از هم را می‌پیماید. رویکرد اول اهمیت را به ذهنیت مؤلف می‌دهد و محتوا را بر لفظ برتری می‌نهد و محور رویکرد دوم بر متن و اثر ادبی است و ادبیات را مسألهٔ زبانی جدا نمی‌داند. امّا کسانی هم هستند که لفظ (متن) و محتوا (درون‌مایه) را از هم جدا نمی‌دانند بلکه این جدایی را غیر واقعی و امکان‌پذیر می‌انگارند.[1] یکی از چهره‌های برجسته چنین دیدگاهی لوسین گلدمن منتقد رومانیایی که نظریهٔ ساختارگرایی تکوینی وی مشهور است. گلدمن صرف مطالعهٔ متن (پوزیتیویسم) و کلی خوانی (روش ذات مفهومی) را ناکامی می‌داند و سعی می‌کند از این دو روش در کنار هم استفاده کند. از نظر گلدمن شناخت کلّ مجموعه‌ای امکان‌پذیر نیست مگر این که ابتدا از جزء جزء مجموعه، شناخت حاصل شود.از سویی، شناخت جزء جزء نیز تنها در صورت شناخت کلّ مجموعه به دست می‌آید.

۱ـ دکتر محمدرضا شفیعی‌کدکنی در کتاب موسیقی شعر و در مقدّمهٔ آن (تحریر محلّ نزاع) با استناد به سخن یکی از منتقدان روس، زبان (سبک) و فکر (درون‌مایه) را دو روی سکه دانسته، آن‌ها را از یکدیگر جدایی‌ناپذیر می‌داند.

گلدمن چنین روشی را «مطالعهٔ دیالکتیکی» می‌نامد. در این نوع اندیشه، هر واقعیت جزیی، معنای واقعی خود را نمی‌یابد مگر از طریق جایگاهش در یک مجموعه؛ همان طور که یک مجموعه نیز شناخت‌پذیر نیست مگر از رهگذر پیشرفت در شناخت واقعیت‌های جزیی. بدین ترتیب سیر حرکت شناخت به صورت نوسانی دائم بین اجزاء و کل است که باید متقابلاً همدیگر را روشن کنند. (گلدمن، ۱۳۷٦: ۱۹۰)

عادت‌ستیزی

عادت‌ستیزی از ویژگی‌های برجسته عرفان در همهٔ اعصار بوده و عارف در دو سطح زبان و معنا همواره شگردهایی اتخاذ کرده است تا با پس زدن غبار عادت، چهره حقیقت را بنمایاند و تباین میان این دو را نشان دهد. «عارفان برای به تصویر کشیدن ناهنجاری‌های اجتماعی به شیوه‌ای خاص عمل‌کردند. آنان با ایجاد نهادی متفاوت در اجتماع آن روز به نوعی به مخالفت غیر مستقیم با تفکر حاکم بر جامعه پرداختند. این نظام فکری متفاوت در حقیقت نوعی مبارزهٔ منفی در برابر خلافت عباسی به شمار می‌رفت.» (زرین کوب، ۱۳٦۳: ۲۸) این نظام فکری در واقع در دو بعد اساسی نمود یافت: ۱ـ سلوک و رفتار عرفانی. ۲ـ زبان عرفانی؛ یعنی هم در رفتار عملی و طرز زندگی، شاهد ایجاد نظامی با نشانه‌های متفاوت هستیم و هم در زبان و نوع گفتار. دربارهٔ شیوهٔ زیست با مراجعه به تذکره و مقامات اولیا می‌توان نمونه‌های فراوانی را در تاریخ ایران یافت که عارفان با ایجاد ادب خاص صوفیه و اصول خاص زندگی خانقاهی و فردی در دل نظام تعریف شدهٔ جامعهٔ آن روز، نهادی دگرگون بنا نهادند. آنان خواهان پدید آوردن نظامی از اصول اخلاقی متفاوت بودند و به همین سبب، «آداب» را که مجموعه رفتارهای فردی و اجتماعی بود از نو تعریف کردند و با آداب مبتنی بر عرف و عادت و تقلید به مخالفت پرداختند و بدین وسیله سلوک متفاوت خود را بنا نهادند. (مشرف، ۱۳۸۵: ۱۳۷)

در گسترهٔ زبان نیز، عارفان ادبیات خاصی به وجود آوردند که با مجهز بودن به توانایی‌ها و ظرفیت‌های وسیع، امکانات بیانی ویژه‌ای به آنان می‌داد. عارفان زبان اشارت را در مقابل زبان

عبارت به وجود آوردند. آنان در حوزهٔ زبان، هنجارهای معروف و عادت شده را شکستند تا بدین وسیله ادراک خودکار مردم را از جهان و زندگی ضعیف کرده، درکی متفاوت در ذهنیت اجتماعی به وجود آوردند؛ زیرا بر این عقیده بودند درک مبتنی بر عادت، پذیرش و تسلیمی بی‌چون و چرا در برابر بایدها و نبایدهای دیکته شده را به همراه می‌آورد. انواع تناقض، پارادوکس، منطق شکنی، سخنان خلاف عرف و عادت، طنز، هزل، هجو و وارونه‌سازی معنایی از جمله شگردهایی است که برای ضربه‌زدن به مفاهیم جبری مطلق شده در اذهان مردم به کار گرفته می‌شد تا با شکستن عظمت آن‌ها وحشت عمومی نسبت به آن نیز زایل شود و در نتیجه ذهن به نوعی آزادسازی خود از قیدهای اسارت بار توفیق یابد. (همان: ۱٤۰–۱۳۸)

آشنایی‌زدایی[1]

آشنایی‌زدایی یکی از اساسی ترین مفاهیم مطرح در نظریه فرمالیست‌های روس است. آشنایی‌زدایی در تعریفی گسترده، تمامی شگردها و فنونی است که نویسنده یا شاعر از آن‌ها بهره می‌برد تا جهان متن را به چشم مخاطبان خود بیگانه بنمایاند. هدف او، روشن‌کردن سریع یک معنی و مفهوم نیست، بلکه می‌خواهد در قلب زیباآفرینی، مفاهیمی تازه بیافریند. طبق این دیدگاه زبان ادبی زمانی پدید می‌آید که شاعر یا نویسنده با بهره‌گیری از این رویکرد موجب ایجاد حسّ تازه و باعث شگفتی مخاطب می‌شود؛ به زبان ساده‌تر، آشنایی‌زدایی یعنی بیان متفاوتی از آن چه تا به حال بوده است. خیلی چیزها به سبب عادت در نظر ما معمولی شده است. شاعر به سبب توانایی در بر هم زدن عادت‌ها آن را به شکلی جلوه می‌دهد که برای مخاطب تازگی دارد. آشنایی‌زدایی اصطلاحی است که نخستین بار شکلوفسکی، منتقد روسی آن را در نقد ادبی به کار گرفت و بعدها مورد توجه دیگر منتقدان فرمالیست و ساختارگرا مانند یاکوبسن، تینیانوف و... قرار گرفت و یان موکارفسکی، اصطلاح برجسته‌سازی را در این معنی به کار برد. به نظر شکلوفسکی، هنر، ادراک حسی ما را دوباره سازمان می‌دهد و در این

1- Defamiliarization.

مسیر، قاعده‌های آشنا و ساختارهای به ظاهر ماندگار، واقعیت را دگرگون می‌کند. هنر عادت‌هایمان را تغییر می‌دهد و هر چیز آشنا را به چشم ما بیگانه می‌کند. (احمدی، ۱۳۸۵: ٤٧)

آشنایی‌زدایی باید با دو مبنا سنجیده شود: یکی نسبت به زبان معیار و دیگری نسبت به خود زبان ادبی؛ برای مثال اگر شاعری در دورهٔ ما شعری به زبان و قالب کلاسیک بسراید، نسبت به زبان معیار، آشنایی‌زدایی دارد؛ زیرا هم قاعده افزایی (وزن، قافیه و موسیقی سنّتی شعر) در آن صورت گرفته است و هم هنجارگریزی (صور خیال و...) دارد. امّا نسبت به ادبیات فاقد آشنایی‌زدایی است. زیرا تکرار قالب، وزن، تشبیه‌ها، استعاره‌ها و... باعث نوعی یکنواختی و عادت در ذهن خوانندگان می‌شود و دیگر در گوش آن‌ها طنینی نمی‌افکند. استعاره‌های قدیمی بر اثر تکرار، ارزش زیباشناختی خود را از دست داده‌اند. (خائفی، ۱۳۸۳: ۷۵)

برجسته‌سازی[1]

برجسته‌سازی انحراف از زبان معیار است؛ هنگامی که یک عنصر زبانی برخلاف معمول به کار می‌رود و توجه مخاطبان را به خود جلب می‌کند. موکارفسکی برجسته‌سازی را فرایندی آگاهانه می‌داند. هر اندازه فرایندی، آگاهانه‌تر به کار گرفته شود از خودکاری کمتری برخوردار است. بر اساس نظر او برجسته‌سازی در مقابل هنجارها ایجاد می‌شود و حدّ اعلای برجسته‌سازی کلام را از ویژگی‌های شعر می‌داند. در فرایند برجسته‌سازی باید عواملی چون انسجام، نظام‌مندی، رسانگی، انگیزش و زیباشناسی مورد توجه قرار گیرد که البته از بین این عوامل دو اصل «رسانگی» و «زیباشناسی» اهمیت بیشتری دارند. موکارفسکی یکی از ویژگی‌های برجسته‌سازی را انسجام عناصر برجسته می‌داند.

از نظر لیچ، هنجارگریزی می‌تواند تا بدان حد پیش برود که ایجاد ارتباط مختل نشود و برجسته‌سازی قابل تعبیر باشد (ر.ک. صفوی، ۱۳۷۳: ٤٣) شفیعی کدکنی نیز بر این نکته تأکید دارد و معتقد است که هنجارگریزی می‌باید اصل رسانگی را مراعات کند. (شفیعی کدکنی،

1- Forgrounding

۱۳۸۰: ۱۳) از نظر لیچ برجسته‌سازی به دو شکل امکان‌پذیر است: نخست این که در قواعد حاکم بر زبان خودکار انحراف صورت پذیرد و دوم این که قواعدی بر قواعد حاکم بر زبان خودکار افزوده شود؛ بدین ترتیب برجسته‌سازی از طریق دو شیوهٔ هنجارگریزی و قاعده افزایی تجلّی خواهد یافت. (صفوی، ۱۳۷۳: ٤۳) شفیعی کدکنی هنگام بحث دربارهٔ برجسته‌سازی ادبی، اشاره می‌کند که «رستاخیز واژگان» به دو صورت می‌تواند انجام پذیرد. او انواع برجسته‌سازی را در دو گروه موسیقیایی و زیبایی شناختی طبقه بندی می‌کند. گروه موسیقیایی، مجموعهٔ عواملی را دربرمی‌گیرد که زبان شعر را از زبان روزمره به اعتبار آهنگ و توازن بخشیدن جدا می‌کند و در واقع از رهگذر نظام موسیقایی، سبب رستاخیز کلمات و تشخیص واژه‌ها در زبان می‌شود. این گروه صناعت‌هایی مانند وزن، قافیه، ردیف و... را شامل می‌شود. گروه زبان‌شناختی، عواملی را در بر می‌گیرد که به اعتبار تمایز نفس کلمات در نظام جمله‌ها بیرون از خصوصیت موسیقایی آن‌ها، می‌تواند موجب تمایز یا رستاخیز واژه‌ها شود. این گروه صناعاتی هم‌چون استعاره، مجاز، کنایه، حس‌آمیزی و آشنایی‌زدایی را در بر گیرد. (احمدی، ۱۳۸۵: ۸-۷)

هنجارگریزی[1]

هرگاه انحراف از هنجارها و قواعد حاکم بر زبان معیار صورت پذیرد، هنجارگریزی پدید می‌آید. امّا باید در پیش چشم داشت که نمی‌توان هر گونه انحراف از هنجارها را هنجارگریزی دانست زیرا برخی از این انحراف‌ها تنها ساختی غیر دستوری ایجاد می‌کنند و ارزش ادبی ندارند.

هنجارگریزی معنایی

بررسی و دقت در اشعار سهراب سپهری این نکته را نشان می‌دهد که گسترده ترین و

1- Deviation.

پرکاربردترین نوع هنجارگریزی در اشعار وی، هنجارگریزی معنایی است و او از سایر انواع هنجارگریزی مانند واژگانی، زمانی و... بسیار اندک بهره گرفته است. دلیل اصلی این امر توجه خاص سهراب به معانی کلام و عدم دلبستگی به صورت و ظاهر زبان است. این نکته از به کارگیری اندک صنایع بدیعی بویژه صنایع لفظی در اشعار سهراب، بیشتر نمود می‌یابد. نمونه‌هایی از اشعار وی که در آن‌ها هنجارگریزی معنایی استفاده شده است در پی می‌آید.

اقسام تشبیه در هشت کتاب

تشبیه بلیغ اضافی

در شعر سهراب میان ترکیبات اضافی دو نوع حسی به حسی، مفرد به مفرد بالاترین بسامد را دارند. موارد شناسایی شده از نوع اضافهٔ مشبّهٌ به به مشبّه بوده و بیشتر داوری‌ها در تصاویر سهراب به این مقوله مربوط است.

الف) ترکیبات حسی به حسی ـ مفرد به مفرد عبارت‌اند از:

اکسیژنِ آب (حجم سبز، ۱۳۷۱: ۳۵٦) گردابِ آفتاب (آوار آفتاب: ۱۷۸)، خاکِ آیینه (همان: ۱٤٦)، مردابِ اتاق (زندگی خواب‌ها: ۱۰٤ و ۷۸)، چاه افق (آوار آفتاب: ۲۱۰)، شبِ بازوان (همان، ۱۸۲)، مارِ برق (مرگ رنگ، ۷۰)، خنجر برگ (آوار آفتاب: ۲۰٤)، زورق بستر (همان، ۱۵۷) زمین بستر (همان، ۱۷٦)، گوشوارهٔ پژواک (مرگ رنگ، ۵۵)، تابوتِ پنجره (زندگی خواب‌ها: ۷۸) پروانه‌های تماشا (ما هیچ، ما نگاه: ٤٤۲) مرمرِ تن (آوار آفتاب: ۲۰٤)، باغِ جهان (شرق اندوه: ۲۲۳)، زنبقِ چشم (همان: ۲۵۹)، سفالینهٔ چشم (همان،۲۵۳)، ابر چشم (آوار آفتاب، ۱٤٦) چکچک چلچله (صدای پای آب: ۲۸٦)، عقابِ خورشید (همان، ۳۵٦) گهوارهٔ دریا (زندگی خواب‌ها: ۸۰) دانهٔ دل (حجم سبز: ۳٤۳)، صخرهٔ دوست (شرق اندوه: ۲٦۳) بتِ دوست (همان، ۲٦۳) بلورِ دیده (آوار آفتاب: ۱٤٦) گل‌های رنگ (مرگ رنگ: ۵) آیینهٔ رود (شرق اندوه: ۲٤٤) فرش زمین (ما هیچ، ما نگاه: ٤۳۰) زمینِ زهر و منجلاب زهر (مرگ رنگ: ۷۳)، دیوار سایه‌ها (مرگ رنگ: ۱۹–۱۸)، تور سبزه‌ها (همان: ۷۰)، قطره‌های ستاره (آوار

آفتاب: ۱۵۲)، باران ستاره (زندگی خواب‌ها: ۱۰۱)

از تأمّل در عناصر فوق نکاتِ ذیل قابل دریافت است:

۱ـ عناصر برگرفته از عالم طبیعت متنوع، گسترده و نشان‌دهندهٔ دقّت و تأمّلِ شاعر در زوایای مختلف هستی است. این عناصر با توجه به طرفین تشبیه عبارت‌اند از:

الف) بر اساس مشبّه

آب، آفتاب، افق، جهان، رود، زمین، سبزه، سحر، ستاره، شب، شقایق، طوفان، فضا، فصل، فوّاره، کهکشان و مهتاب.

ب) بر اساس مشبّهٌ به: اکسیژن، گرداب، خاک، مرداب، چاه، شب، زمین، تابوت، زنبق، پروانه، باغ، ابر، خرمن، سفالینه، گل، کوچه، باران، قیر، نهال، آیینه، غبار، کوچه، شبنم و شهاب.

۲ـ تصاویر کلیشه‌ای مانند: «مار برق، مرمر تن، باغ جهان، ابر چشم، گهوارهٔ دریا، فرش زمین، دانهٔ دل، باران ستاره.» نشان‌دهندهٔ تأثیرپذیری شاعر از سنّت‌های ادبی و کهن زبان فارسی، و هم چنین نشان‌دهندهٔ اطلاعات شاعر از آثار گذشته و وفاداری او به پیشینهٔ ادبی است.

شفیعی کدکنی در مقاله‌ای تحت عنوان «حجم سبز» نوشته است: «در شعر سپهری ردّ پای هیچ شاعری را نمی‌توان سراغ کرد مگر بعضی از فرنگی‌ها از قبیل پره‌ور (در بعضی موارد).... امّا گاهی نوع بینش او با «فروغ» اشتراکی دارد.» (سیاهپوش، ۱۳۸۲: ۵۲) هر چند ایشان در تکمیل کلامِ خود استثنائاتی قائل شده‌اند، لیکن حقیقت این است که در مورد تصویر، به خصوص در محدودهٔ تشبیه، به اجمال ردّ پایی از شاعران گذشته را می‌توان یافت. امّا می‌پذیریم که شاعر نوآور امروز هم بدون اطلاع از آثار گذشته نمی‌تواند نوآوری کند. (نوری علا، ۱۳٤۸: ۷٦)

۳ـ برخی از ترکیبات هر چند ممکن است عیناً در شعر شاعران گذشته به کار نرفته باشد، لیکن رنگ و بوی تصویر سنّتی دارد و عناصر آن غالباً مربوط به ادبیات گذشته است مثل: مرغ مهتاب، موج نگاه، شطّ نور، کوه سحر و خنجر برگ؛ در حالی که در تصاویر ابداعی غالباً یکی

از طرفین تشبیه واژه‌ای تازه و امروزی یا برگرفته از زبان رایج گفتار امروز است، مانند: چکچک چلچله، اکسیژن آب و... این گونه تصاویر را نیمه سنّتی می‌توان نامید، به این دلیل که اگرچه طرفین تشبیه در پیشینهٔ ادبیات ما وجود دارد، امّا پیوند آن‌ها تازه است و یا «وجه شبه» تازه‌ای منظور نظرِ شاعر بوده است.

٤ـ تصاویر ابداعی چون «اکسیژن آب، گوشوارهٔ پژواک، زنبق چشم، اجاق شقایق، کوچهٔ فصل، تورِ سبزه‌ها، ... بیان‌گر ذهن خلّاق و نوگرای شاعر است و نشان می‌دهد که شاعر در پی کشف پیوندهای تازه میان پدیده‌هاست.

٥ـ ترکیباتی چون «گل‌های رنگ» دلبستگی شاعر را به حوزهٔ نقاشی نشان می‌دهد.

٦ـ از ترکیباتی چون «اکسیژن آب، صخرهٔ دوست، تور سبزه‌ها، جوی سحر، گلدستهٔ سرو، جرقهٔ لبخند، حوض موسیقی، شط نور و... امید به زندگی و احساس نشاطِ شاعر را از دیدن پدیده‌های هستی در می‌یابیم.

٧ـ چاه افق، خرمن تیرگی، تابوت پنجره، زمین زهر، منجلاب زهر، صخرهٔ شب، یأس، بی‌میلی به زندگی و نامساعد بودن شرایط اجتماعی یا فردی برای زندگی بهتر را نشان می‌دهد. این ترکیبات را می‌توان جزء «تصویرهای سیاه» شاعر به حساب آورد.

٨ـ آیینهٔ رود، موسیقی روییدن، آتش لب، شهاب نگاه و... همدلی شاعر با عناصر جهان آفرینش را نشان می‌دهد.

ب) ترکیبات حسی به حسی ـ مفرد به مقیّد

در این نوع تشبیه غالباً قیدها از نوع صفت است و به نظر می‌رسد سهراب در ساخت این تصاویر از خودآگاهی و ناخودآگاهی به نسبتی تقریباً مساوی با تمایل بیشتر به سمت خودآگاهی سود برده و حس می‌شود ذهنِ شاعر در ساختِ این گونه تصاویر به کارگاهی تبدیل شده که در تولید این ترکیبات ورزیدگی و تبحّر یافته است. برخلاف آن چه گفته شده عمدهٔ تصاویر این حوزه «بی‌نمک و لوس» است. (حقوقی، ۱۳۷۳: ۲۵) بهتر است بگوییم این تصاویر شاعر مسیر تکاملِ تدریجی خود را طی می‌کند، مانند: بالشِ تاریک تنهایی (٨٤)، جام

سپید بیابان (۹۸)، درختِ خاکستری پنجره (۱۲۷)، تبر نقرهٔ نور (۲٦۲). در میان مجموعهٔ تصاویر این بخش نمونه‌هایی نیز یافت می‌شود که نشان از جاذبه و ظرافت هنری دارند مانند: گوشوارهٔ عرفان نشانِ تبّت (۳۲۱)، سیب سرخ خورشید (۳۳۹) رشتهٔ گرم نگاه (۱٤۸)

غلامحسین یوسفی دربارهٔ اغلبِ تصاویر شعری سپهری به دیدی مثبت نگریسته می‌نویسد: «نظرگاه خاص سپهری نسبت به جهان و طبیعت، به مدد قریحهٔ تصویرگرش آثار وی را از صور خیال و تعبیرات بدیع سرشار کرده است، ممکن است برخی از آن‌ها برای بعضی خوانندگان نامأنوس باشد؛ امّا بر اثر تأمّل کم کم آشنایی حاصل خواهد شد و نیز خوشایند خواهند نمود. شاید کسی که نخستین بار که در شعر حافظ «خندهٔ می»، «خندهٔ جام» و «خندهٔ صراحی» را می‌بیند از انتساب خنده به می‌و جام و صراحی در شگفت شود، امّا بعد احساس خواهد کرد چه لطفی در سخن است. سپهری نیز می‌گوید: «خواهم آمد، سرِ هر دیواری، میخکی خواهم کاشت، پایِ هر پنجره‌ای، شعر خواهم خواند، ... نور خواهم خورد.» (یوسفی، ۱۳۷۱: ۵۵۹)

ج) ترکیبات عقلی به حسّی ـ مفرد به مفرد

در بین انواع مختلف تشبیه، سپهری از این نوع بیشتر استفاده کرده است. البته این عمل با یکی از اصول مسلّمِ تشبیه که مشبّهٌ به باید «اجلی» از مشبّه باشد و برای تبیین و ایضاح امور عقلی آن‌ها را به‌امورِ حسّی تشبیه می‌کنند، سازگار است. از طرف دیگر بیان‌گر دیدگاه و طرز تفکر سهراب و جهان بینی او نیز هست و نشان می‌دهد که سهراب بیشتر از آن که به طبیعت و فضای بیرون از ذهن خود توجه داشته باشد، به حالات درونی، عوالم روحانی و مفاهیم انتزاعی نظر دارد. این نکته با سوررئالیسم سپهری نیز منطبق است. به این گونه تصاویر که «یک سوی تصویر محسوس و از اشیاء حسّی و مادّی است و سوی دیگر با تجربه‌های ژرف ادراک عمیق آدمی پیوند دارد» تصاویر «اعماق» هم می‌گویند. (فتوحی، ۱۳۸٦: ٦۷)

از عناصر و ترکیباتی چون: مهتاب آشنایی (سپهری: ۱۸۳)، کودکان احساس (۳۵) مرتع ادراک (۳۸۱)، بام اشراق (۲۸۰)، حوضچهٔ اکنون (۲۹۲)، تاریکی اندوه (۱۵۵)، نوش‌داروی

اندوه (۳۰٦)، گل اندیشه (۲٦۲)، سفالینهٔ انس (۳۳٤) ابرِ انکـار (۳۷۵) خوشـهٔ بشـارت (٤۰۰)، آب بصیرت (٤۳۵)، سیلاب بیداری (۱۲۰)، شب بی‌دردی (۱۷۳)، کاج تأمّل (٤٤۳) غبار تجربه (۳۱٤) سکّوی تجلّی (۲۸۰)، آب تجلّی (۲۵۳)، شب تردید (۱۵٦)، کودک ترس (۲۳٤) پنجـرهٔ تنهایی (۲۸٦)، آیینهٔ حزن (٤۳۵)، گلِ حسرت (۲۸۲)، علـف خسـتگی (۳۸۹)، چشـمهٔ خـواب (۲٤۱)، کوچهٔ خواب (۲۸٤)، بارِ دانش (۲۹۸)، ییلاق ذهن (۳۱۹)، دانهٔ راز (۲۰۷)، روزن رؤیـا (۱٤۷)، رشتهٔ رمز (۱۸۳) مرداب زندگی (۱۰۸)، ریگستان سکوت (۱۵۵)، شیشهٔ شادی (۲۸۷)، خوشهٔ شک (۱٦۷) کوچهٔ شک (۲۷۷)، پیچـک شـوق (۲۳٤)، غبـار عـادت (۳۱٤)، بـادِ عـدم (۲٤۹)، باغ عرفان (۲۷۰)، بیشهٔ عشق (۳٦۳)، کاسهٔ غربت (۲۸۷) و .... می‌توان به دلبستگی‌ها و گرایش‌های فکری و تأمّلاتِ روحانی و سلوک درونی سهراب پی برد.

در پاره‌ای از ترکیبات این مقوله، چون «شب تردید، کودک ترس، آیینهٔ حُزن، خوشهٔ شـک، کاسهٔ غربت، شطّ وحشت، نوش‌داروی اندوه، ابر انکار»، نوعی تحیّرِ صوفیانه و حُـزن عارفانـه مشهود است. (فتوحی،۱۳۸٦: ۸۰-۷۹) امّا در اغلب ترکیبات این بخش مانند «مهتـاب آشـنایی، سفالینهٔ انس، ییلاق ذهن، باغِ عرفان، بیشهٔ عشق، فـرش فراغـت، چـراغ لـذّت، آب‌هـای‌هـای هدایت» سرشاری شاعر از حسّ نشاط و احساس روشنی و فروغ در اشـیا و طبیعـت دریافـت می‌شود. (همان: ۸۰-۷۹)

در مواردی از ترکیبـات مـذکور چـون «حوضـچهٔ اکنـون، بـام اشـراق و ....» شـاعر حـسّ درونی‌اش را به اشیا منعکس کرده که تصاویر «هایکویی» را به یاد می‌آورد. (روزبه، ۱۳۸۱: ۲۳)

شفیعی کدکنی اغلب تصاویر سهراب را جدول ضربی می‌داند. (عظیمی، ۱۳٦۹: ۱۳۹-۱۳٦) با تمام اتقان و استواری نظر ایشان نکته‌ای نیز قابل افزودن است و آن این که، مـا در اشـعاری چون «صدای پای آب» و «مسافر» غالباً چنین احساسی نـداریم و سـهراب اغلـب در ترکیبـات عرفانی، اعم از تشبیه و استعاره، از این شیوه بهره می‌بـرد. از طـرف دیگـر، بطـور قطـع شـعر سهراب از سیر و سلوک و مکاشفهٔ عرفانی تهی نیست و اندیشـه‌ای نـه از نـوع تصـویرسـازی صرف در شعرش نقش عمده دارد و منکر ابداعات سپهری در ترکیباتی چون: علف خسـتگی،

غبار عادت، مرتع ادراک، گل اندیشه و سکوی تجلّی و... نمی‌توان شد. هم چنین نمی‌توان پذیرفت که سهراب از ساخت این تصاویر قصدِ بیانِ هیچ اندیشه‌ای را نداشته است. گفتنی است که در مقایسه با ترکیبات حسّی به حسّی، این ترکیبات از قدرت ابداع و پویایی بیشتری برخوردار است. شاید یکی از دلایل آن، دور شدن سهراب از فضاهای تصویرسازی هم‌عصرانش باشد.

تشبیه بلیغ غیراضافی

این نوع تشبیه در شعر سهراب نسبت به نوع اضافی آن کاربرد بسیار کمی دارد. در نمونه‌های شناسایی شده که مجموعاً ۲۸ مورد حسّی به حسّی و ۱۰ مورد حسّی به عقلی است، «انسان» به عنوان «مشبه» بسامد بالایی دارد. و تنوع چندانی هم در عناصر تشبیه دیده نمی‌شود. از نظر کلیشه‌ای و ابداعی بودن تصاویر، تا حدودی غلبه با تصاویر ابداعی است، امّا حضور تصاویر سنّتی و کلاسیک مانند تشبیه انسان به چنگ، دریا و آیینه و «لاله» به لبخند نیز غیر قابل انکار است. از تصاویر ابداعی این بخش می‌توان از تشبیه دهان به گلخانهٔ فکر (۳۸٤) و سرو به شیههٔ بارز خاک (٤٥٠) نام برد که بویژه در مورد دوم رنگ سوررئالیستی نمایان است. شاعر «سرو» را که یک پدیدهٔ حسّی است به «شیههٔ بارز خاک» تشبیه کرده که در قسمت دوم با ترکیب استعاره‌ای رو به رو هستیم (تصویر در تصویر یا تزاحم تصویر) امّا وجه شبه گنگ و مبهم است، چنان که «رابطهٔ میان مشبّه و مشبّهٌ به، به تملّکِ ادراکِ حسّی و فهم عقلانی در نمی‌آید، بلکه احساسی گنگ و لطیف در خواننده برمی‌انگیزد و راز لذّت این نوع تشبیه‌ها در غرابت دو طرف آن نهفته است.» (فتوحی، ۱۳۸٦: ۳۸٦)

بارزترین ویژگی تصاویر سهراب موجز بودن آن‌هاست.» (رضایی جمکرانی، ۱۳۸۲: ۲۱۹). این خصیصه که بسامدِ بالایِ تشبیهات فشردهٔ سهراب مبیّنِ آن است، اغلب در تشبیهات بلیغ به ویژه نوع اضافی آن نمودار شده است که اصطلاحاً با عنوان «تصاویر مینیاتوری» از آن یاد شده است. (همان: ۲۲۰)

تشبیه گسترده (مرسلِ مفصّل)

تشبیه گسترده (چهاررکنی) در شعر سپهری در مقایسه با دیگر انواع تشبیه از نظر کاربرد در جایگاه سوم قرار دارد. سایر انواع تشبیه، بویژه تشبیهاتی که جنبهٔ تصنّعی و هنرنمایی دارند در شعر سهراب کاربرد چندانی ندارند؛ مثلاً ـ با استقراء کامل ـ به هیچ وجه در آثار سهراب نمونه‌ای از تشبیه مقلوب، عکس، ملفوف و مشروط دیده نمی‌شود. این نکته نشان می‌دهد که سهراب و بسیاری از شاعران نوپرداز معاصر ـ مخصوصاً استادش نیما ـ به آرایه‌هایی که نشانی از تصنّع ظاهری در آن‌ها احساس شود، توجهی ندارند؛ بلکه تلاشِ عمدهٔ آن‌ها مبتنی بر آرایه‌های معنوی به ویژه تشبیه، استعاره و رمز است تا شعر به فضای هنری و جوهر اصلی خود که همان کلام مخیّل است نزدیک شود.

شاعر معاصر بیشتر زمانی از تشبیه گسترده استفاده می‌کند که احساس کند وجه شبه برای خواننده قابل دریافت نیست، چنان که وقتی سهراب می‌گوید: «و او به شیوهٔ باران پر از طراوت تکرار بود.» (حجم سبز: ۳۹۹)، با این که می‌داند تشبیه شخصی یا شیئی به باران تشبیه بسیار غریب و دور از ذهنی نیست؛ امّا چون از دیدِ خودش در صدد کشف رابطه‌ای تازه بین انسان و باران است و این نکته برای مخاطب روشن نیست، به بیانِ وجه شبه می‌پردازد تا مخاطب دچار انحراف ذهنی نشود. هر چند چنان که خواهد آمد سهراب در این بخش به گونه‌های مختلف ابهام‌سازی کرده است. عدم گستردگی دامنهٔ تشبیه گسترده در شعر سپهری، خود یکی دیگر از جلوه‌های ابهام در شعر وی تواند بود. اینک برای آشنایی با این گونه تصاویر سپهری چند نمونه ذکر می‌کنیم:

«مثل بال حشره وزن سحر می‌دانم / مثل یک گلدان می‌دهم گوش به موسیقی روییدن / مثل زنبیل پر از میوه تبِ تند رسیدن دارم / مثل یک میکده در مرز کسالت هستم / مثل یک ساختمان لبِ دریا نگرانم به کشش‌های بلند ابدی.» (صدا...: ۲۸۹–۲۸۸)

و او به سبک درخت / میان عافیت نور منتشر می‌شد.» (حجم سبز: ٤٠٠)

« من به اندازهٔ یک ابر دلم می‌گیرد...» (ندای آغاز: ۳۹۲)

«پشت دریا شهری است / که در آن وسعتِ خورشید به اندازهٔ چشمان سحرخیزان است.» (حجم سبز: ۳٦٥)

در این نوع تشبیه چنان که ملاحظه می‌شود، سپهری از واژه‌های جدید به عنوان ادات تشبیه استفاده کرده است، مانند: به اندازهٔ، به سبک، به شیوهٔ و ...

تشبیه مجمل

تشبیه مجمل به تشبیهی گفته می‌شود که در آن وجه شبه ذکر نشده باشد. از نظر پروردگی این تشبیه از تشبیه گسترده (مرسلِ مفصّل) قوی‌تر است، زیرا شاعر مخاطب را در شناسایی وجه شبه سهیم کرده است، لیکن این نکته را نباید از نظر دور داشت که شاعر معاصر گاهی اوقات که قصد مبهم گویی ندارد و احساس کند مخاطب نمی‌تواند به رابطهٔ بین مشبه و مشبّهٌ به پی ببرد، وجه شبه را ذکر می‌کند. سهراب مجموعاً ۱۹ مورد از این نوع تشبیه استفاده کرده و همین مقدار نشان‌دهندهٔ قدرتِ هنری او در خلقِ چنین تصاویری تواند بود. از مجموع تصاویر سهراب در این حوزه (۳ تا ٤ مورد) را می‌توان زیبا و شاعرانه به حساب آورد، مانند:

«لکلک / مثل یک اتفاق سفید / بر لبِ برکه بود.» (ما هیچ ....: ٤۳٥)

«زندگی چیزی بود، مثلِ یک بارشِ عید، یک چنارِ پرسار.» (صدای پای آب: ۲۷٦)

«حسّی شبیه غربت اشیا / از روی پلک می‌گذرد.» (ما هیچ.....: ٤۲۷)

در این نوع تشبیه ـ در مقایسه با تصاویر گسترده ـ علاوه بر ابهام‌های مذکور نوع دیگری ابهام از جهتِ عدم ذکر وجه شبه، غرابتِ رابطهٔ مشبه و مشبهٌ به و قابل درک نبودن مشبّهٌ به محسوس است؛ چنان که ما به روشنی نمی‌دانیم «غربت اشیا» چگونه است تا وقتی «حسّ» خود را به آن تشبیه می‌کنیم ملموس یا قابل فهم می‌شود. سهراب در این تصاویر به عمد می‌خواهد مخاطب در حسّی گنگ و مبهم با او شریک باشد. سپهری در توصیف «لک‌لک» تصویری ساخته که بازتاب آن از خود تصویر مؤثرتر است. این خصیصه که از ویژگی‌های

مکتب امپرسیونیسم است در برخی اشعار سهراب مخصوصاً مسافر، صدای پای آب و حجم سبز مشهود است.

رمز (= نماد)

نمادهای طبیعی

آب

۱ـ سمبل اشراق

آب تجلّی تو نوشیدم و دمیدم. (سپهری، ۱۳۹۰: ۲۶۲)

آب در متون عرفانی نماد ی از اشراق انوار الاهی است و در تفسیرهای عرفانی قرآن نمادی از علم و معرفت. سهراب در شعر بالا که متعلق به «شرق اندوه» است آب را به همین معنی استعمال کرده است. در هشت کتاب باز هم «آب» به همین معنی استعمال شده است:

رخت‌ها را بکنیم:
آب در یک قدمی است
روشنی را بچشیم. (همان: ۲۹۹)

۲ـ نماد و سمبل پاکی و زلالی و صفا

سهراب «آب» را به همین معنی در هشت کتاب استعمال کرده و می‌گوید:

مادری دارم، بهتر از برگ درخت
روستایی بهتر از آب روان (همان: ۲۷۹)

و در جایی دیگر از هشت کتاب به همین زلالی آب اشاره کرده و می‌گوید:

آب را گل نکنیم
شاید این آب روان، می‌رود پای سپیداری، تا فروشوید
اندوه دلی

چه گوارا این آب!

چه زلال این رود! (همان: ۳٤۹)

آتش

۱ـ نماد عشق و اشراق

تا بدین منزل نهادم پای را

از درای کاروان بگسسته‌ام

گرچه می‌سوزم از این آتش بجان

لیک بر این سوختن دل بسته‌ام (همان: ۱۹)

خیره چشمانش با من گوید:

کو چراغی که فروزد دلِ ما؟

هر که افسرد به جان، با من گفت:

آتشی کو بسوزد دل ما؟ (همان: ٤۲)

آتش در متون عرفانی نماد و سمبل عشق و اشراق است. مولوی در مثنوی می‌فرماید:

آتش عشق است کاندر نی فتاد جوشش عشقست کاندر می‌فتاد

(مولوی، مثنوی، دفتر اول، ب ۱۵۹)

باران

۱ـ باران سمبل تطهیر، شویندگی، طراوت و نگاه تازه

با همه مردم شهر، زیر باران باید رفت

دوست را، زیر باران باید دید

عشق را، زیر باران باید جست

زیر باران باید با زن خوابید

زیر باران باید بازی کرد

زیر باران باید چیز نوشت، حرف زد، نیلوفر کاشت.

(سپهری، ۱۳۹۰:۲۹۲)

مولوی نیز شویندگی و تطهیر را این گونه تقریر می‌کند:

آب بهـــــر ایـــــن ببـــــارد از ســـــماک تـــــا پلیـــــدی را کنـــــد از خبـــــث پـــــاک

(مولوی، مثنوی، دفتر پنجم، ب ۱۹۹)

۲ـ باران سمبل تجلّی، مکاشفه، شهود، واردات الاهی و اشراق

یک نفر آمد کتاب‌های مرا برد

روی سرم سقفی از تناسب گل‌ها کشید

عصر مرا با دریچه‌های مکرّر وسیع کرد

میز مرا زیر معنویت باران نهاد (سپهری، ۱۳۸۱: ٤٠٦)

این باران غیبی، باران کشف و شهود، تجلّی و سرازیر شدن انوار الاهی بر دل سالک است و منشأ آن آسمان و ابری دیگر است:

نیســـت ایـــن بـــاران از ایـــن ابـــر شـــما هســـت ابـــری دیگـــر و دیگـــر ســـما

غیـــب را ابـــری و آبـــی دیگـــر اســـت آســـمان و آفتـــابی دیگـــر اســـت

نایـــد آن الأ کـــه بـــر خاصـــان پدیـــد باقیـــان فـــی لـــبس مـــن خلـــق جدیـــد

(مولوی، مثنوی، دفتر اول، ابیات ۲۰۳٦-۲۰۳٤)

از سرِ باران

تا ته پاییز

تجربه‌های کبوترانه روان بود

باران وقتی که ایستاد

منظره اوراق بود

وسعت مرطوب از نفس افتاد (سپهری، ۱۳۸۱: ٤٢١)

۳ـ باران سمبل باروری و تأثیرات آسمانی بر روی زمین

مرا راهی از تو به در نیست

زمین باران را صدا می‌زند، من تو را (همان: ۱۸۹)

در تمامی فرهنگ‌ها، باران به عنوان نماد اثرهای آسمانی بـر روی زمـین اسـت. ایـن نکتـه «واقعیتی بدیهی است که باران بارور کنندهٔ زمـین اسـت. و ایـن کـه زمـین از آن حاصـل‌خیـز می‌شود. به همین دلیل بی‌شمار آیین‌های زراعی شکل گرفتـه‌انـد تـا بـاران ببـارد.» (شـوالیه و دیگران، ۱۳۸۵، ج۲، ص ۱۷)

تشخیص[1]

تشخیص، جان بخشیدن به اشیاء و طبیعت است؛ به این صورت که برای آن‌ها ویژگی‌هـای انسانی در نظر گرفته شود. تشخیص، یکی از مهم ترین روش‌های ارایهٔ تصـاویر زنـده و پویـا است. یکی از مسائل مهم مطرح در شعر سهراب، توجه و دید او نسبت به جهان است. سپهری جهان را یکپارچه زنده و جان‌دار می‌بیند؛ یعنی تمام عناصر جهان با او در حال غمزه‌انـد و هـر یک زبانی و دنیایی برای او می‌گشایند. به همین جهت است که در اشعار او باغ، نور می‌نوشـد؛ درخت جان می‌گیرد؛ روشنی می‌خزد و کوه از خوابی سنگین پر اسـت و... تمـامی تصـاویر از نوع تشخیص است؛ منتها در کار سپهری، این شخصیت دادن بنا به وظیفهٔ شعری نیست، بلکـه بنا بر طبیعت اشیا است؛ یعنی سپهری واقعاً این رمز و راز را حس می‌کند و با ذهن خود پیوند می‌زند. در همین ویژگی شعر سهراب است که تأثیر عقاید و آرای کریشنامورتی ملموس است.

«سپهری برای صنعت تشخیص بیش از شگردهای دیگر اعتبار و شخصیت قائـل شـده بـه

1- Personification.

گونه‌ای که در کمتر شعری از او می‌توان جای این صنعت را خالی دید. در «صـدای پـای آب» که خود اسم شعر نیز از این شیوه (= تشخیص) بنا نهاده شده است، استعمال زیبا و همه جانبهٔ صنعت تشخیص را شاهدیم، به گونه‌ای که می‌توان این شعر را «جشنوارهٔ تشخیص» نام نهـاد. (حسینی، ۱۳٦۷: ٥٦)

* دست جادویی شب
در به روی من و غم می‌بندد
می کنم هر چه تلاش
او به من می‌خندد. (سپهری، ۱۳۹۰: ١٦)

انسان و حیوان دارای دست اند و خنده هم از کارکردهای انسانی است؛ امّا سهراب شب را دارای دست و کارکرد خنده دانسته و او را جان‌دار انگاشته است.

* دست از دامان شب برداشتم
تا بیاویزم به گیسوی سحر (همان: ۱۹)

سهراب سحر را جان‌دار انگاشته و او را دارای گیسو دانسته است.

* بر تن دیوارها طرحِ شکست
کس دگر رنگی در این سامان ندید.
(همان)

سهراب دیوار را جان‌دار انگاشته و برای او قائل به «تن» شده است.

*تیرگی پا می‌کشد از بام‌ها
صبح می‌خندد به راهِ شهرِ من (همان)

پا کشیدن و خندیدن هر دو از کارکردهای انسانی هستند که سهراب آن‌هـا را بـه تیرگـی و صبح نسبت داده است.

* لب‌های جویبار
لبریز موجِ زمزمه در بستر سپید (سهراب، مرگ رنگ، سپیده، ص۲۱)

سهراب جویبار را دارای لب دانسته و او را جان‌دار انگاشته است.

* همپای رقصِ نازکِ نی زار

مرداب می‌گشاید چشم‌تر سپید (همان: ۲۲)

سهراب، نی زار را رقاص و مرداب را دارای چشم‌تر سپید دانسته و هر دو را جان‌دار و دارای کارکردی انسانی بشمار آورده است.

* کوه خاموش است

می خروشد رود

مانده در دامن دشت

خرمنی رنگ کبود (همان، رو به غروب، صص ۳۱-۳۰)

خاموشی و خروش هر دو از کارکردهای انسانی و حیوانی هستند ولی سهراب این کارکرد را به کوه و رود تعمیم داده و این دو را جان‌دار انگاشته است.

* شاخه‌ها پژمرده است

سنگ‌ها افسرده است

رود می‌نالد (همان، رو به غروب، ص۳۲)

پژمردن و افسردن و نالیدن هر سه از صفات انسانی‌اند و شاعر با نسبت دادن این صفات به شاخه و سنگ و رود هر سه را جان‌دار انگاشته و شعرش را به صنعت تشخیص آراسته است.

حس‌آمیزی[1]

*شب را نوشیده‌ام. (سپهری، زندگی خواب‌ها، جهنم سرگردان، ص ۸۷)

اگر شاعر می‌گفت: شب را دیده‌ام یا حس کرده‌ام، کلامش عادی و متعارف بود؛ امّا با آوردن فعل «نوشیدن» و انتساب آن به «شب» کلامش را غیر متعارف و هنجارگریز کرده است.

1- Synesthesia

*او را بگو: نسیمِ سیاهِ چشمانت را نوشیده‌ام

نوشیده‌ام که پیوسته بی‌آرامم (همان، ۸۸)

شاعر می‌توانست به جای «نوشیده‌ام»، از افعالی چون «حس کرده‌ام» یا «بوییده‌ام» سود می‌جست که کلامش متعارف باشد ولی با آوردن فعل نوشیده‌ام کلامش را هنجارگریز کرده است.

*تصویر خواب کوتاهم را می‌کشیدم

خوابی که گرمی دوزخ را نوشیده بود (سپهری، زندگی خواب‌ها، یادبود، صص ۹۰-۸۹)

معمولاً گرمی را حس می‌کنند، نمی‌نوشند. سهراب با تصریح بر این نکته که خوابش گرمی دوزخ را نوشیده، کلام را از شکل متعارف و عادی آن منحرف و هنجارگریز کرده است.

* پرده نفس می‌کشید. (همان، پرده، ۹۳)

پرده شیئی بی‌جان است و سهراب او را جان‌دار انگاشته است. شاعر می‌توانست به جای می‌کشید از افعالی چون تکان می‌خورد، به جنبش می‌آمد، بالا و پایین می‌رفت استفاده کند، امّا با نسبت دادن نفس کشیدن به پرده، کلامش را هنجارگریز ساخته است.

* فراموشی می‌بارد. (همان،۹۳)

سهراب می‌توانست به جای فعل «می‌بارد»، از افعال «می‌گیرد» یا فعل «جاگیر می‌شود» که متعارف و معمول‌اند، استفاده کند. امّا ترجیح داده فراموشی را امری باریدنی به شمار آورد تا کلامش غیر متعارف و هنجارگریز گردد.

علف‌ها ریزش رؤیا را در چشمانم شنیدند. (سپهری، آوار آفتاب، طنین، ۱٤۰)

معمولاً چشم کارکردش در حوزهٔ بینایی است نه شنوایی؛ لذا بهتر بود که شاعر از فعل متعارف «دیدند» به جای «شنیدند» سود می‌جست امّا از آن جا که شاعر در پی خیال انگیزکردن کلام خویش و بردن خواننده به فضاها و افق‌های دور از ذهن و اندیشه است، شنیدن را از جمله کارکردهای چشم به شمار آورده است.

متناقض‌نمایی[1]

تصاویر متناقض‌نما تصاویری است که دو طرف آن‌ها بـه لحـاظ منطقـی یکـدیگر را نفـی می‌کنند. انواع مختلفی از این تصاویر متناقض‌نما (پارادوکس) در ادبیـات مـورد اسـتفاده قـرار گرفته است که برخی به صورت یک ترکیب به کار می‌رود و گاهی ایـن تنـاقض میـان عناصـر یک جمله دیده می‌شود و گاهی بین اجزای دو جمله با یکدیگر. یکی از روش‌های آزادسـازی ذهن در متون عرفانی که کاربردی بسیار کهـن دارد، وارونـه‌سـازی معنـایی اسـت. اسـتفاده از نشانه‌های وارونه، طبیعت زبان را آزاد می‌کند و از نفوذ زبان قراردادی می‌کاهد. بـدین ترتیـب بسیاری از عارفان در آثار خود از چنین تعارض‌های زبانی بهره جسته‌اند. سهراب نیز در برخی اشعارش از پارادوکس برای هنجارگریزی استفاده کرده است که در ذیل به چنـد نمونـه اشـاره می‌شود.

روزی اگر بشکند سکوت پر از حرف
بام و درِ این سرای می‌رود از هوش (سپهری، ۱۳۹۰: ۲٤)

سکوت پرحرف تصویر متناقض نماست. زیرا سکوت و جـرف دو مقولـهٔ متنـاقض انـد و کسی نمی‌تواند در آنِ واحد هم سکوت کند و هم سکوتش پر از حرف باشد.

حجرالاسود من روشنی باغچه است... (همان: ۲۸۱)

سیاهی سنگ «حجرالاسود» در تناقضی عجیب با روشنایی همنشین شده است.

ترکیب‌های تازه
باد نمناک زمان می‌گذرد
رنگ می‌ریزد از پیکر ما. (همان: ٤۲)

باد نمناک زمان ترکیبی تازه است که در شعر کلاسیک و نو دیده نشده است.

به خشم از پس هر سنگ
کشیده خنجر خاری (همان: ٤۵)

1- Paradoxical Images

خنجر خار ترکیبی تازه است.

* زهر این فکر که این دم گذر است

می‌شود نقش به دیوارِ رگ هستیِ من. (سپهری، ۱۳۹۰: ٤٧)

دیوارِ رگِ هستی ترکیبی تازه است.

* در نمِ زهر است کرم فکر من زنده (همان: ٧٦)

این که کرم در جای نمناک زندگی می‌کند امری طبیعی است اما این که سپهری فکر خود را در تغییر و تبدیل‌هایی که در مراحل مختلف زندگیش داشته به کرم تشبیه کرده است، ترکیبی تازه است.

تصاویر و معانی تازه

قایقی ریخته شب بر سر او (همان: ٦٩)

تصویر قایقی که در تاریکی است و شب مانند دزدی کمین کرده بر سر او می‌ریزد تصویری کاملاً تازه است.

گودالی از مرگ پر شده بود

و من در مردهٔ خود به راه افتادم (همان: ۱۲۵)

گودال معمولاً با خاک که امری محسوس است پر می‌شود، امّا شاعر تصویری جدید خلق کرده و جای خاک را به مرگ که امری معقول است داده تا ذهن مخاطب خود را در فضایی رعب آور و وحشت‌انگیز قرار دهد. در مردهٔ خود راه افتادن هم ذهن پارادوکس بودنی که دارد تصویری عجیب و باورنکردنی را در ذهن مخاطب می‌افکند.

در مه تصویرها، قبرها نفس می‌کشند. (همان، شاسوسا، ١٤٨)

نفس کشیدن قبر تصویر تازه‌ای است که در سرتاسر شعر پارسی کلاسیک دیده نشده و حتّی در شعر نو هم از چنین تصویری خبری نیست. این که قبر موجود زنده شود و نفس بکشد تصویری کاملاً غریب و البته دور از ذن و اندیشهٔ مخاطبست.

و من می‌رفتم، می‌رفتم تا در پایان خودم فرو افتم. (همان، همراه، ۱۵۷)

معمولاً در چاه یا گودال فرو می‌افتند امّا از آنجا که شاعر انسان را نسخهٔ جامع عالم کبیر می‌داند، عمق و ژرفای او را هم بی‌حد به شمار آورده و در حقیقت محور این تصویر تازه دست‌یابی سهراب به معرفت انفس بر پایهٔ معرفت آفاق است.

نتیجه

یکی از ویژگی‌های برجستهٔ عرفان در همهٔ اعصار، اندیشهٔ «عادت‌ستیزی» بوده که عارف در دو سطح زبان و معنا همواره شگردهایی اتخاذ کرده است تا با پس زدن غبار عادت، چهرهٔ حقیقت را بنمایاند. سپهری نیز در راستای تفکرات نوگرای خود و اعتقاد به این که درک ما از پدیده‌های پیرامون، باید تازه و به دور از معارف و شناخت‌های موروثی باشد، اندیشهٔ عادت‌ستیزی را در اشعارش ترویج می‌دهد.از سویی با بررسی اشعار سپهری می‌توان دریافت اندیشهٔ عادت ستیز وی در شعر او نیز تأثیر گذاشته و سپهری از شگردهای آشنایی‌زدایی و هنجارگریزی بهره گرفته است. امّا نکتهٔ قابل تأمّل این که سپهری از بین انواع هنجارگریزی‌ها (= معنایی (تصویری)، واژگانی، زمانی) بیشتر از هنجارگریزی معنایی (تصویری) مانند تشخیص، پارادوکس، کاربرد تصاویر و ترکیبات تازه، نماد و حس‌آمیزی و... استفاده کرده و از انواع دیگر هنجارگریزی کمتر بهره جسته است. دلیل این امر را باید در نظام فکری سهراب جستجو کرد که اندیشه‌ای درون‌گرا دارد و از یک سو در پیِ ارایهٔ مفاهیم و آموزه‌های عرفانی در شعر خود است و از سویی هر گونه رویکرد به گذشته را نفی می‌کند و همواره در پی‌تر و تازگی و غبارروبی از هستی است. بنا بر این نمی‌توان انتظار داشت از هنجارگریزی زمانی (باستان‌گرایی) ـ که مخالف دیدگاه فکری وی است ـ استفاده کند؛ به عبارت دیگر، اندیشهٔ عادت ستیز سهراب ـ به عنوان یکی از ویژگی‌های عرفانی ـ بیشتر بشکل هنجارگریزی معنایی بروز و نمود یافته است.

سهراب سپهری در کنار سایر آرایه‌های ادبی، از آرایهٔ سمبل و نماد برای بیان اندیشه‌های خویش بهره می‌گیرد. سمبل‌های شعر او برگرفته از عقاید و اندیشه‌های عرفانی، فلسفی و اجتماعی اوست. برخی از این سمبل‌ها به فرهنگ‌های مختلف نظیر: مسیحیت، هند و چین باستان شباهت پیدا می‌کند، البته تأثیرپذیری او از ادبیات عرفانی ایران نیز غیر قابل انکار است. سمبل و بیان نمادین در شعر سهراب، تا حدودی با سمبل‌های نیما، اخوان و شاملو متفاوت است. او اگرچه در شکستن وزن و عدم رعایت قافیه پیرو نیماست، اما به لحاظ محتوای

شعری، راهش از نیما جداست. شعر سپهری کمتر اجتماعی و بیشتر تجریدی، فلسفی و غنایی است. عدم پایبندی سهراب به جریانات خاص سیاسی، شعر او را به سمبولیست‌ها بیشتر نزدیک می‌کند چرا که آنان نیز هنر متعهّد را بر نمی‌تابند بلکه دنیای فرا واقعی ذهن خویش را به تصویر می‌کشیدند. یکی از اصول سمبولیست‌ها ابهام است. در شعر سهراب نیز ابهام به وفور دیده می‌شود. اگرچه سمبل در شعر سپهری دارای بسامد بالایی است امّا کاملاً با معیارهای سمبولیست‌ها مطابق نیست. آن چه مسلّم است، بسیاری از واژه‌های کلیدی اشعار سهراب سپهری دارای بافت سمبلیک است و بدون در نظر گرفتن معنای نمادین آن‌ها، شعرهای او قابل هم نیست. سیب، کبوتر، نیلوفر و گل سرخ نمادهای معروف تری هستند. گویی سهراب به این چهار سمبل توجه بیشتری کرده است.

منابع و مآخذ

۱ـ احمدی، بابک. **ساختار و تأویل متن**. تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۵

۲ـ حقوقی، محمد. **شعر زمان ما**. تهران: نگاه، ۱۳۷۳

۳ـ خائفی، عباس؛ نورپیشه، محسن، «آشنایی‌زدایی در اشعار یدالله رؤیایی»، فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی، س دوم، ش پنجم، صص ۷۴-۵۵، ۱۳۸۳.

۴ـ رضایی جمکرانی، احمد، «تحلیل و نقد تشبیه در شعر معاصر بر اساس آثارِ سه تن از شاعران نوپرداز معاصر: نیما، سهراب و اخوان»، رسالهٔ دورهٔ دکتری دانشگاه تربیت مدرس، ۱۳۸۲.

۵ـ روزبه، محمدرضا. **ادبیات معاصر (شعر)**.، تهران: روزگار، ۱۳۸۱.

۶ـ زرین‌کوب، عبدالحسین. **جستجو در تصوف ایران**.، تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۶۳.

۷ـ ژان شوالیه، آلن گربران. **فرهنگ نمادها**. ترجمه و تحقیق سودابه فضایلی، تهران: انتشارات جیحون، ۱۳۸۸.

۸ـ سپهری، سهراب. **هشت کتاب**. تهران: انتشارات طهوری، ۱۳۷۱.

۹ـ ـــــ ، ـــــ . **هشت کتاب**. تهران: انتشارات طهوری، ۱۳۸۱.

۱۰ـ ـــــ ، ـــــ . **هشت کتاب**.، چاپ دوم، تهران: انتشارات پیام عدالت، ۱۳۹۰.

۱۱ـ سیاهپوش، حمید. **باغ تنهایی (یادنامهٔ سهراب سپهری)**. چاپ هشتم، تهران: نگاه، ۱۳۸۲.

۱۲ـ شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. **موسیقی شعر**. تهران: آگاه، ۱۳۸۰.

۱۳ـ صفوی، کوروش. **از زبانشناسی به ادبیات**. جلد اول (نظم)، تهران: چشمه، ۱۳۷۳.

۱۴ـ عظیمی، محمد. **از پنجره‌های زندگانی**. تهران: آگاه، ۱۳۶۹.

۱۵ـ فتوحی، محمود. **بلاغت تصویر**. تهران: سخن، ۱۳۸۶.

۱۶ـ گلدمن، لوسین، «کل و جزء» فصل اول از بخش نخست خدای پنهان، چاپ در مجموعهٔ جامعه، فرهنگ و ادبیات، ترجمهٔ محمد جعفر پوینده، تهران: نشر چشمه، ۱۳۷۶.

۱۷ـ مشرف، مریم، «هنجارگریزی اجتماعی در زبان صوفیه»، مجلّهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی تربیت معلم، س چهاردهم، ش ۵۲ و ۵۳، ۱۳۸۵.

۱۸ـ مولوی، محمد. **مثنوی معنوی**. از روی طبع نیکلسون، به کوشش مهدی آذر یزدی، چاپ چهارم، تهران: انتشارات پژوهش، ۱۳۷۷.

۱۹ـ نوری‌علا، اسماعیل. **صور و اسباب شعر نو فارسی**. تهران: بامداد، ۱۳۴۸.

۲۰ـ یوسفی، غلامحسین. **چشمهٔ روشن**. تهران: علمی، ۱۳۷۱.