

## تطور «امر متعالی» در منظومه سپهری

منبع: ابتدا، در مؤسسه معرفت و پژوهش، در اسفند ۱۳۸۶ ایراد شد و پس از آن، در فصلنامه فلسفی- ادبی- عرفانی اشراق دانشگاه آزاد اسلامی تبریز، شماره شش (دفتر چهارم).<sup>۱</sup>

«تطور " خدا " در منظومه سپهری» عنوانی بود که برای بحث در این جلسه انتخاب کرده بودم. دلیل انتخاب این موضوع انسی است که من با هشت کتاب سپهری دارم و فکر می‌کنم بصیرت‌هایی، هم از حیث نظری و هم از حیث احوال وجودی و معنوی، در آن هست، ابتدا، دو نکته مقدماتی در این باره می‌گویم و بعد وارد بحث می‌شوم.

پس از این‌که عنوان اعلام شد، به این فکر افتادم که شاید بهتر باشد به جای واژه خدا در عنوان مذکور «امر متعالی» را بگذارم که معادل transcendental است و هر آنچه را که از جنس و رای این عالم متعارف است در بر می‌گیرد. من در طول سخنانم سعی می‌کنم به این معنا، مفهوم «امر متعالی» را به کار برم و از آن تعیین مراد کنم.

در این مبحث می‌کوشم با استشهاداتی که به اشعار سپهری می‌کنم، نشان بدهم که او در اشعار مختلف از دو گونه نگاه به امر متعالی سخن گفته است و دو گونه مواجهه با امر متعالی داشته و یا دست کم صورت‌بندی تجارب وجودی او در قالب این دو سنخ مواجهه با مبدأ هستی بوده است.

نکته دوم، که لازم است پیش از ورود به بحث ذکر کنم، این است که در عنوان کلمه «منظومه» به کار رفته است که با واژه «نظم» هم خانواده است. شاید در ذهن حاضران در جلسه این پرسش مطرح شود که مگر نظم ارزش پرداختن دارد؟ یا چقدر می‌توان راجع به کسی که نظم می‌گوید فحص و بحث دقیق کرد؟ همان‌طور که می‌دانید نظم در لغت به معنای فشردن است و در مقابل «ثر»، به معنای پراکندن، قرار می‌گیرد. منظومه یا شعر منظوم هم دقیقاً به همین معناست. تفاوتی میان نظم و شعر وجود دارد و، چنان‌که گذشتگان هم به ما گفته‌اند، شعر سخن منظومی است که با تخیل و احساس آمیخته است و سراینده آن اسیر قوه خیال گشته است. بنابراین، هرچه سخنی تخیلی‌تر باشد، بهره بیشتری از شعر بودن می‌برد، اما سخنان منظومی هم داریم که تنها صورتی موزون و مدون دارند و احساس و خیال در آن‌ها به چشم نمی‌-

<sup>۱</sup> - این گفتار در کتاب زیر نیز چاپ شده است:

سروش دباغ، امر اخلاقی امر متعالی (جستارهای فلسفی)، تهران: کتاب پارسه، چاپ اول ۱۳۸۸، ص ۱۷۹-۱۴۱

خورد.<sup>۲</sup> در مورد سپهری، سخنان منظومی که سروده است، از حیث احساس انگیز و تخیلی بودن، شعر به شمار می‌روند، اما برخی از اشعار او، مانند مسافر و صدای پای آب، که بلندترند و از بخشهای مختلفی تشکیل شده‌اند، را هم منظومه خوانده‌اند.<sup>۳</sup> من در این گفتار بحث را بیشتر با محتوای آنچه که در آثار او آمده است، از آن حیث که معرفت بخش هستند و نه صرفاً اسیر قوه خیال، تنظیم می‌کنم.<sup>۴</sup>

نکته دیگر این است که این مبحث سیر تاریخی ندارد و کروئولوژیک نیست. به این معنا که من بخش‌هایی را از هشت کتاب می‌خوانم، اما ادعا نمی‌کنم که تطور مواجهه با امر متعالی در اشعار سپهری یک سیر تکاملی داشته است. او این دو رویکرد به امر متعالی را در جای جای کتاب و به انحاء متفاوت به کار برده است و درباره آن سخن گفته است. یک تلقی با امر متعالی را هم در «شرق اندوه»، هم در «مسافر» و هم در «ما هیچ؛ ما نگاه» می‌بینیم. بر همین سیاق، تلقی دیگر او هم در بخشهای گوناگون کتاب به چشم می‌خورد. به هر حال، نمی‌توان از نوعی تکامل در این میان سخن گفت؛ شاید به این دلیل که به هر حال مجموعه‌ای که مورد مطالعه ما قرار گرفته نظم است، نه یک متن نوشته شده یا ایده‌هایی که مشخصاً در قالب گزاره‌هایی چند صورت‌بندی می‌شوند؛ یا شاید به این دلیل که او از هر دوی این‌ها بهره می‌برده است و تجارب او دو سنخ و دوگونه بوده است. برخی اوقات این گونه تجربه می‌کرده و برخی اوقات به نحوی دیگر.

پس از ذکر این سه نکته مقدماتی، به بحث از دو گونه مواجهه با امر متعالی در اشعار سپهری می‌پردازم. همان‌طور که می‌دانید، هشت کتاب طی ۲۷ سال نگاشته شده است. اولین دفتر، «مرگ رنگ»، مربوط به سال ۱۳۳۰ است و آخرین دفتر شعرش، «ما هیچ، ما نگاه»، در سال ۱۳۵۷، یعنی دو سال قبل از وفات او، نگاشته شده است. آخرین دفتر، «ما هیچ، ما نگاه»، انتزاعی‌ترین دفتر او و از حیث قدرت برقراری ارتباط با مخاطب ضعیفترین آنها است.

اولین کتاب او «مرگ رنگ» است. قصد ندارم توضیح زیادی در این باره بدهم، اما آنچه برای ورود به بحث ضرورت دارد این است که بدانیم فضای سروده شدن این دفتر فضایی است که نیما یوشیج در آن ظهور کرده، اشعارش را سروده و به یک معنا شعر نو در مقابل شعر کهنه در حال صف‌آرایی است. دوره حیات سپهری، ۱۳۰۷-۱۳۵۹، دوره‌ای است که در آن شاعرانی مانند شاملو، فرخزاد، نادرپور و توللی به میدان

<sup>۲</sup> - برای آشنایی بیشتر با این دو مفهوم و تفاوت و تشابه میان آنها، نگاه کنید به: محمدرضا شفیعی کدکنی، *موسیقی شعر*، تهران، آگاه، ۱۳۸۴، ص ۲۴۳-۲۳۷؛ تقی پورنامداریان، *خانه‌ام ابری است* (شعر نیما از سنت تا تجدد)، تهران، سروش، ۱۳۸۱، ص ۹۲-۹۷.

<sup>۳</sup> - نگاه کنید به: کامیار عابدی، *از مصاحبت آفتاب، زندگی و شعر سهراب سپهری*، تهران، نشر روایت، ۱۳۷۵.

<sup>۴</sup> - در آثاری که تا به حال درباره سپهری نوشته شده، چگونگی مواجهه او با امر متعالی از منظر فلسفی کمتر مورد بحث قرار گرفته است. به عنوان نمونه‌هایی از کارهایی که علاوه بر جنبه ادبی، جنبه نظری و مفهومی شعر سپهری را نیز مورد بحث قرار داده‌اند، نگاه کنید به: داریوش آشوری و دیگران، *پیامی در راه*، تهران، گلشن، ۱۳۶۶؛ صالح حسینی، *نیلوفر خاموش* (نظری به شعر سهراب سپهری)، تهران، نیلوفر، ۱۳۷۱.

آمده‌اند.<sup>۵</sup> دفتر «مرگ رنگ» را باید تحت تأثیر فضای جامعل ادبی آن موقع و شاعران آن دوره دانست؛ فضایی که نسبتاً تیره و یأس آلود است و دو سال بعد از آن هم با کودتای ۲۸ مرداد مواجه هستیم. هر چند این دوره از لحاظ تاریخی، دوره‌ای است که در آن، در قیاس با دوران دیگر (سالهای پس از سقوط رضاشاه و قبل از کودتای ۲۸ مرداد)، آزادی قابل توجهی وجود داشته است، اما یأس هم در فضای شعرهای این دوره کاملاً مشهود است. در هر حال، آنچه که مطمح نظر شعرا بوده با آنچه که اتفاق می‌افتاده، فاصله داشته است. به عنوان مثال، در دفتر «مرگ رنگ» بحث‌های متعالی خیلی پررنگ نیست. در این دفتر شعری با عنوان «در قیر شب» آمده است. سردی و افسردگی از عنوان شعر هم هویدا است:

دیرگاهی است در این تنهایی

رنگ خاموشی در طرح لب است.

...

نفس آدم‌ها سر به سر افسرده است.

روزگاری است در این گوشهٔ پژمرده هوا

هر نشاطی مرده است.

دست جادویی شب

در به روی من و غم می‌بندد.

می‌کنم هر چه تلاش،

او به من می‌خندد.

نقش‌هایی که کشیدم در روز،

شب ز راه آمد و با دود اندود.

طرح‌هایی که فکندم در شب،

روز پیدا شد و با پنبه زدود.

دیرگاهی است که چون من همه را

رنگ خاموشی در طرح لب است.

جنبشی نیست در این خاموشی:

دست‌ها، پاها در قیر شب است.

<sup>۵</sup> برای آگاهی بیشتر از زندگی و شرح احوال سپهری، نگاه کنید به: پریدخت سپهری، *سهراب، مرغ مهاجر*، تهران ۱۳۷۵؛ همو، *هنوز در سفرم* (شعرها و یادداشت‌های منتشر نشده از سهراب سپهری)، تهران، نشر و پژوهش فرزوان روز، ۱۳۸۴؛ کامیار عابدی، *از مصاحبت آفتاب* (زندگی و شعر سهراب سپهری)، تهران، نشر روایت، ۱۳۷۵؛ *باغ تنهایی* (یادنامهٔ سهراب سپهری)، به کوشش حمید سیاهپوش، تهران، ۱۳۷۸.

همان‌طور که می‌بینید، فضایی که بر این شعر حاکم است نشان از سیاهی و سردی‌ای دارد که ضمیر او را در بر گرفته است. سپهری در همان دفتر شعر دیگری، با عنوان «غمی غمناک»، سروده است، که این گونه آغاز می‌شود:

شب سردی است، و من افسرده.  
راه دوری است، و پایی خسته.  
تیرگی هست و چراغی مرده.  
می‌کنم تنها از جاده عبور:  
دور ماندند ز من آدم‌ها.  
سایه‌ای از سر دیوار گذشت،  
فکر تاریکی و این ویرانی  
بی‌خبر آمد تا با دل من  
قصه‌ها ساز کند پنهانی.  
نیست رنگی که بگوید با من  
اندکی صبر، سحر نزدیک است.  
هر دو این بانگ برآرم از دل:  
وای، این شب چقدر تاریک است!  
خنده‌ای کو که به دل انگیزم؟  
قطره‌ای کو که به دریا ریزم؟  
صخره‌ای کو که بدان آویزم؟  
مثل این است که شب نمناک است.  
دیگران را هم غم هست به دل،  
غم من لیک، غمی غمناک است.

این شعر عبارت مشهور نیما، «به کجای این شب بیاویزم قبای ژنده خود را»، را هم به خاطر می‌آورد. تعبیر آویختن یا انگیختن را در نظر بگیرید: «خنده‌ای کو که به دل انگیزم / قطره‌ای کو که به دریا ریزم / صخره-ای کو که بدان آویزم / مثل این است که شب نمناک است / دیگران را هم غم هست به دل / غم من لیک، غمی غمناک است». به نظر می‌رسد با همین چند نمونه‌ای که برایتان خواندم می‌توان از فضای سرد و زمستانی و فسرده‌ای که او در «مرگ رنگ» تجربه می‌کرده است پرده برداشت. در این اشعار، هم تحت تأثیر نیما بودن و هم سردی و ناامیدی کاملاً مشهود است. شعری با عنوان «بی‌پاسخ»، از دفتر دوم هشت کتاب، «زندگی خواب‌ها»، کمابیش متضمن همین سردی و فسردگی و در عین حال تنهایی است:

...

خودم را در پس در تنها نهادم  
و به درون رفتم:  
اتاقی بی‌روزن تهی نگاهم را پر کرد.  
سایه‌ای در من فرود آمد  
و همه شباهتم را در ناشناسی خود گم کرد.  
پس من کجا بودم؟  
شاید زندگی‌ام در جای گمشده‌ای نوسان داشت  
و من انعکاسی بودم  
که بیخودانه همه خلوت‌ها را به هم می‌زد  
و در پایان همه رویاها در سایه بهتی فرو می‌رفت.  
من در پس در تنها مانده بودم.  
همیشه خودم را در پس یک در تنها دیده‌ام.  
گویی وجودم در پای این درجا مانده بود،  
در گنگی آن ریشه داشت.  
آیا زندگی‌ام صدایی بی‌پاسخ نبود؟

...

در تاریکی بی‌آغاز و پایان  
فکری در پس در تنها مانده بود.  
پس من کجا بودم؟  
حس کردم جایی به بیداری می‌رسم.

...

در اتاق بی‌روزن  
انعکاسی نوسان داشت.  
پس من کجا بودم؟  
در تاریکی بی‌آغاز و پایان  
بهتی در پس در تنها مانده بود.

کتاب «زندگی خواب‌ها» دفتر دوم است، که چند سال پس از «مرگ رنگ» منتشر می‌شود و کمابیش در همان حال و هواست. در شرح‌هایی که بر آثار سپهری نوشته شده، کمتر به این شعر ارجاع داده شده است. بنا بر آنچه که شارحان او، از جمله سیروس شمیسا، آورده‌اند<sup>۶</sup>، در واقع از دفتر «شرق اندوه» به بعد است که او رفته رفته افسانه شخصی یا زبان شخصی و نحوه نگاه اصیل خود را به هستی پیدا می‌کند. پس از اینکه چندسالی را در تلاطم و رفت و آمد به سر می‌برد، رفته رفته به سر منزل مقصود می‌رسد. به هر حال، وقتی ما درباره تطور مواجهه با امر متعالی در منظومه او سخن می‌گوییم و نگاهی به آثار او می‌کنیم، باید این نکات را هم مطمح نظر داشته باشیم. به توضیحی که آمد، در دفتر «مرگ رنگ» و «زندگی خواب‌ها» از این امور کمتر سخنی به میان می‌آید.

پس از این نگاه اجمالی به دو دفتر «مرگ رنگ» و «زندگی خواب‌ها»، به بحث اصلی، یعنی دو گونه مواجهه با امر متعالی، می‌پردازیم که از شش دفتر باقیمانده هشت کتاب می‌توان شواهد نسبتاً متعددی برای آن آورد. شیوه کار این گونه خواهد بود که ابتدا اشعار مربوط به هر یک از این رویکردها را می‌خوانم، سپس درباره آن‌ها بحث خواهم کرد و در مورد تلقی‌هایی که فلاسفه از امر متعالی داشته‌اند نکاتی را بیان خواهم کرد. تلقی اول از امر متعالی مبتنی است بر آموزه «غیریت» یا نوعی «دیگر بودن»<sup>۷</sup>، که بین خدا و بنده وجود دارد. در اشعاری که برایتان خواهم خواند، به ویژه در شعر «نیایش» و «محراب»، که از دفتر «آوار آفتاب» انتخاب کرده‌ام، می‌توان نشان داد که سخنان او درباره مواجهه‌اش با امر متعالی یا تجارب باطنی، اشراقی و وجودی‌اش، مبتنی بر یک «غیریت» و تفاوتی است که سالک میان خود و متعلق تجربه‌اش می‌بیند و می‌کوشد تجارب خویش را بر این اساس صورت‌بندی کند. به نظر می‌آید که از دفتر «آوار آفتاب» به بعد، چنانکه از عنوان آن هم پیداست، رفته رفته مواجهه سپهری با امر متعالی متفاوت می‌شود. در این کتاب شعری با عنوان «نیایش» آمده است:

...

ابری رسید، و ما دیده فروبستیم.

ظلمت شکافت، زهره را دیدیم، و به ستیغ برآمدیم.

آذرخشی فرود آمد، و ما را در نیایش فرو دید.

لرزان، گریستیم، خندان، گریستیم.

رگباری فروکوفت: از در همدلی بودیم.

سیاهی رفت، سر به آسمانی آبی سودیم،

در خور آسمان‌ها شدیم.

<sup>۶</sup> - نگاه کنید به: سیروس شمیسا، **نگاهی به سپهری**، تهران، مروارید، ۱۳۷۰.

سهیه را هب دره رها کردیم.  
لبخند را به فراخنای تهی فشانیدیم.

...

تنهایی ما تا دشت طلا دامن کشید.  
آفتاب از چهره ما ترسید.  
دریافتیم، و خنده زدیم.  
نهفتیم و سوختیم.  
هر چه به هم‌تر، تهاتر.  
از ستیغ جدا شدیم:  
من به خاک امدم، و بنده شدم  
تو بالا رفتی، و خدا شدی.

تجربه‌ای که در این شعر از آن سخن می‌گوید مبتنی است بر یک نوع غیریتی که شخص میان خود و متعلق تجربه وجودی، باطنی، اشراقی‌اش می‌بیند؛ یعنی امرمتعالی را در قالب یک موجود، و یا هر امر ماورایی‌ای که کاملاً از سالک جداست، می‌بیند: «من به خاک آمد، و بنده شدم / تو بالا رفتی و خدا شدی». اساساً نیایش کردن هم، که در یکی دیگر از اشعار همین دفتر به آن اشاره شده است، در یک چنین فضایی محقق می‌شود. شعر بعدی، که در واقع آخرین شعر دفتر «آوار آفتاب» است و این نکته را به تمامی نشان می‌دهد، شعر «محراب» است که مبتنی بر همین مفهوم غیریت است؛ یعنی متوقف بر تباین و تمایز وجودشناختی میان سالک و امر متعالی است. شخص سالک در وادی سلوک خودش را از امری که متعلق سلوکش واقع می‌شود کاملاً متمایز می‌داند.

در عین حال هیچ وقت نباید تربیتی را که سپهری از شرق دور گرفته است و آشنایی‌ای که با مکتب بودیسم و ذن دارد از خاطر برد. باید توجه داشت که او از این منظر به مسائل نگاه می‌کند و سلوک و مناسبات اشراقی و باطنی‌اش را تنظیم می‌کند. در شعر «محراب» می‌گوید:

تهی بود و نسیمی.

سیاهی بود و ستاره‌ای

هستی بود و زمزمه‌ای.

لب بود و نیایشی.

«من» بود و «تو»یی:

نماز و محرابی.

تأکیدی که در این شعر بر واژه‌های «من» و «تو» شده به این معناست که وقتی سپهری درباره این تجربه باطنی و اشراقی سخن می‌گوید، کاملاً به تمایزی بین این دو قائل است و احساس می‌کند که در این نحوه از تجارب باطنی خود به سراغ موجود دیگری رفته است. شعر «شورم را»، که متضمن همین معناست، را از کتاب «شرق اندوه» در نظر بگیرید:

من سازم: بندی آوازم. برگیرم، بنوازم.

برتارم زخمه «لا» می‌زن، می‌لغزم، نابودم.

می‌سوزم، می‌سوزم: فانوس تمنایم.

گل کن تو مرا، و درآ.

آینه شدم، از روشن و از سایه بری بودم.

دیو و پری آمد، دیو و پری بودم.

در بی‌خبری بودم.

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

و زیرپوشم اوستا، می‌بینم خواب:

بودایی در نیلوفر آب.

هر جا گل‌های نیایش رست، من چیدم.

دسته گلی دارم، محراب تو دور از دست:

او بالا، من در پست.

سپهری علاوه بر اشاره‌های کثرت‌گرایانه‌ای<sup>۸</sup> که در شعر او روشن است و نگاهی که از منظر خودش به ادیان و تبیین کثرت بالفعل آنها می‌کند، به مفهوم نیایش و یک چنین تجربه‌ای که ذکر آن رفت نیز اشاره می‌کند. به نظر می‌رسد نحوه سروده شدن کتاب «شرق اندوه»، که چهارمین دفتر است که آموزه «دیگری» را در آن بررسی می‌کنیم، با حالت حماسی دیوان شمس تناسب زیادی دارد. هم عنوان شعر «شورم را» است و هم وزن شعر حماسی است. در کتاب *هنوز در سفرم*، که خواهر سپهری نوشته، نشان داده شده است که او در برهه‌ای با اشعار مولانا و خصوصاً دیوان شمس انس داشته و از این‌رو، در سرایش اشعار خود تحت تأثیر مولوی نیز بوده است. همانگونه که می‌بینید، این شعر هم مبتنی بر نوعی غیریت است، غیریت میان سالکی که تجربه‌ای را از سر می‌گذراند و هر آنچه که متعلق این تجربه واقع می‌شود. من در هنگام سخن گفتن از نگاه دوم به امر متعالی به دفتر «شرق اندوه» باز خواهم گشت و این خود می‌تواند حاکی از این امر باشد که تطور رو به تکامل نبوده و این دو گونه مواجهه با امر متعالی در طول سالیان متمادی با سپهری همراه بوده است. قطعاتی از «صدای پای آب» نیز متضمن معنای نخست مواجهه با امر متعالی است:

<sup>8</sup> - pluralistic



...

و خدایی که در این نزدیکی است:  
لای این شب‌بوها، پای آن کاج بلند.  
روی آگاهی آب، روی قانون گیاه.  
من مسلمانم.  
قبله‌ام یک گل سرخ.  
جانمازم چشمه، مهرم نور.  
دشت سجاده من.  
من وضو با تپش پنجره‌ها می‌گیرم.  
در نمازم جریان دارد ماه، جریان دارد طیف.  
سنگ از پشت نمازم پیداست:  
همه ذرات نمازم متبلور شده است.  
من نمازم را وقتی می‌خوانم  
که اذانش را باد، گفته باشد سر گلدسته سرو.  
من نمازم را، پی «تکبیره الحرام» علف می‌خوانم،  
پی «قدقامت» موج.  
کعبه‌ام بر لب آب،  
کعبه‌ام زیر اقاقی‌هاست.  
کعبه‌ام مثل نسیم می‌رود باغ به باغ،  
می‌رود شهر به شهر.  
«حجر الاسود» من روشنی باغچه است.

کاملاً پیداست که او به نحوی نمادین و صوری سعی کرده مفاهیم طبیعی را با پاره‌ای از مفاهیمی که در عمل<sup>۹</sup> دینی (در اینجا: نماز) به کار می‌رود هم‌عنان سازد. برخی بر این رأی‌اند که او در این شعر دقیقاً درباره نماز دینی سخن گفته است، اما به عقیده من، او نماز را در معنای متعارفی که استفاده می‌شود به کار نبرده است. او از مؤلفه‌های نماز استفاده کرده و، چون شاعر طبیعت‌گرایی<sup>۱۰</sup> هم هست، سعی کرده از آن‌ها تصاویر زیبایی خلق کند و نشان دهد که چگونه با طبیعت هم‌نوا می‌شود. نکته مهم این است که باز هم در این جا نوع اول مواجهه با امر متعالی را مشاهده می‌کنیم؛ چه اگر معنای تحت‌اللفظی آن را، یعنی خدایی که

---

<sup>۹</sup> - praxis

<sup>۱۰</sup> - naturalist

در این عالم هست و ما نشانه‌هایش را می‌بینیم، در نظر بگیرید و چه این معنا که آیات و نشانه‌ها راهی برای رفتن به سمت او هستند. به هر دو معنا، همچنان می‌توان تلقی‌ای به دست داد که مبتنی بر غیریت است. «غربت» شعر دیگری از دفتر «حجم سبز» است، که همین نکته را نشان می‌دهد:

ماه بالای سر آبادی است،  
اهل آبادی در خواب.  
روی این مهتابی، خشت غربت را می‌بویم.  
باغ همسایه چراغش روشن،  
من چراغم خاموش.  
...  
کوه نزدیک من است: پشت افراها، سنجدها.  
و بیابان پیدا است.  
سنگ‌ها پیدا نیست، گلچه‌ها پیدا نیست.  
سایه‌هایی از دور، مثل تنهایی آب،  
مثل آواز خدا پیدا است.  
نیمه شب باید باشد.  
دب اکبر آن است: دو وجب بالاتر از بام.  
آسمانی آبی نیست، روز آبی بود.  
یاد من باشد، هرچه پروانه که می‌افتد در آب،  
زود از آب در آرم.  
یاد من باشد کاری نکنم،  
که به قانون زمین بربخورد.  
یاد من باشد فردا لب جوی  
حوله‌ام را هم با چوبه بشویم.  
یاد من باشد تنها هستم.  
ماه بالای سر تنهایی است.

به نظر می‌رسد این شعر هم از خدا، به عنوان موجودی که جدا از طبیعت است و می‌توان آن را یک «دیگری» به شمار آورد، سخن می‌گوید. شعر دیگری که از این حیث شهرت بیشتری دارد «پیغام ماهی‌ها» در همین کتاب است:

رفته بودم سر حوض  
تا ببینم شاید، عکس تنهایی خود را در آب،  
آب در حوض نبود.  
ماهیان می گفتند:

«هیچ تقصیر درختان نیست.  
ظهر دم کرده تابستان بود،

...

تو اگر در تپش باغ خدا را دیدی، همت کن  
و بگو ماهی‌ها، حوضشان بی آب است.»  
باد می رفت به سروقت چنار.  
من به سروقت خدا می رفتم.

این تصویر را در نظر بگیرید که وقتی باد به سر وقت چنار می رود و در ذره ذره و تار و پود درخت لانه می کند، یک حالت معاشقه و رابطه بی واسطه ای میان باد و درخت چنار برقرار می شود. سپهری نیز در بیان مواجهه خودش با امر متعالی، می گوید همان طور که باد به سروقت چنار می رود، من به سروقت خدا می رفتم. یک چنین تخاطب و دیالوگی که یکی از مقومات این نحوه تعامل با امر متعالی است، در این جا دیده می شود. در این نگاه یکی از مؤلفه های اساسی این است که اولاً، میان من سالک، که در طریق سلوک با امر متعالی مواجه می شوم، و او یک غیریت و بینوتی وجود دارد و ثانیاً، در اینجا ارتباط از نوع تخاطب و مخاطبه است. دعا کردن نیز در این تلقی دقیقاً به همین معناست؛ شخص خود را در موقعیتی می بیند که می تواند با امر متعالی وارد گفتگو بشود. آخرین شعر در توضیح تلقی اول شعر «نشانی» است؛ که در کتاب «حجم سبز» آمده است:

«خانه دوست کجاست؟» در فلق بود که پرسید سوار.

آسمان مکثی کرد.

رهگذر شاخه نوری که به لب داشت به تاریکی شنها بخشید

و به انگشت نشان داد سپیداری و گفت

...

پس به سمت گل تنهایی می پیچی،

دو قدم مانده به گل،

پای فواره جاوید اساطیر زمین می‌مانی  
و تو را ترسی شفاف فرا می‌گیرد.  
در صمیمیت سیال فضا، خش خشی می‌شنوی:  
کودکی می‌بینی  
رفته از کاج بلندی بالا، جوجه بردارد از لانه نور  
و از او می‌پرسی خانه دوست کجاست.»

تا بدینجا سپهری برای اشاره به امر متعالی از مفاهیم «دوست»، «او»، و «خدا» استفاده می‌کند. مفهوم دیگری که او دربارهٔ مواجهه‌اش با امر متعالی به کار می‌برد مفهوم «هیچ» یا «هیچستان» است. این مفهوم به تلقی دوم بر می‌گردد، که در ادامه به آن خواهیم رسید. وقتی سپهری درباره «دوست» سخن می‌گوید، اشاره به موجودی متعالی می‌کند که قرار است سالک با طی طریق و یا سلوک خود به او برسد. در این شعر، «کودک» نماد پیر طریقت است، پیری که نشانی خانهٔ دوست را از او باید پرسید. سالک در این مسیر، با یک هویت یا یک امر متعالی بیرون از خویش سر و کار دارد که سرمنزل مقصود اوست. غیریت و بینونت یکی از مؤلفه‌هایی است در این تلقی از تنظیم مناسبات و روابط سلوکی به چشم می‌خورد. این یک نحو سلوک است. شما وقتی به عرفای ما، مثل بایزید بسطامی، ابوالحسن خرقانی و مولانا، نظر می‌کنید، آنجا هم این تلقی را می‌بینید. پاره‌ای از مخاطب‌ها و دیالوگ‌هایی که آن‌ها با امر متعالی داشته‌اند مبتنی بر چنین صورت-بندی‌ای بوده است.

اما علاوه بر این، بنابر آنچه که از **هشت کتاب** برمی‌آید، سپهری از یک نوع مواجههٔ دیگری هم با امر متعالی سخن گفته است که در جای‌جای کتاب به چشم می‌خورد. در تلقی دوم، مواجهه با امر متعالی تطور و تفاوتی پیدا کرده و نمایانگر نوعی درهم تنیدگی، استحاله و اندکاک است. از این مفاهیم در عرفان ما هم استفاده می‌شود. سپهری این تعبیر را به کار نبرده است، اما من برای مأنوس‌تر شدن بحث، از آن‌ها استفاده می‌کنم. در اشعار سپهری نوعی درهم تنیدگی، احساس وحدت با مبدأ هستی و نوعی تلقی وحدت وجودی<sup>11</sup>، که به توضیح آن خواهیم رسید، دیده می‌شود.

به نظر می‌رسد وقتی او در مقام بیان تجارب وجودی‌ای که از سر می‌گذرانده برمی‌آید، آن را در قالب تجربهٔ نوعی وحدت و یکی دیدن خود با امر متعالی صورت‌بندی کرده است. این تلقی با اشعاری که تا به حال خواندیم و مبتنی بر نوعی غیریت بود، و البته در آن مخاطب و دیالوگ هم جا داشت، تفاوت دارد. گویی در این نوع اخیر با این سنخ از تنظیم مناسبات و روابط سلوکی اساساً سالک به جایی می‌رسد و از تجاربی پرده بر می‌دارد که، به تعبیر مولوی، نوعی اتصال بی‌تکیف و بی‌قیاس است که دربارهٔ آن نمی‌توان سخن چندان گفت و تنها به نحوی اشاری می‌توان به آن پرداخت.

<sup>11</sup>- pantheistic

مواجهه دوم در سه کتاب اول، یعنی «مرگ رنگ»، «زندگی خواب‌ها» و «آوار آفتاب»، کمتر است، اما از «شرق اندوه» به بعد، می‌توان آن را پی گرفت. همان‌طور که بیان شد، به نظر می‌رسد در آن زمان او با دیوان شمس‌انس زیادی داشته و در اشعاری که می‌سروده به آن نظر داشته است. مشهورترین این اشعار در کتاب «شرق اندوه» و شعر «bodhi» است:

آنی بود، درها وا شده بود.

برگی نه، شاخی نه، باغ فنا پیدا شده بود.

مرغان مکان خاموش، این خاموش، آن خاموش، خاموشی گویا شده بود.

آن پهنه چه بود: با میشی، گرگی همپا شده بود.

نقش صدا کم رنگ، نقش ندا کم رنگ، پرده مگر تا شده بود؟

من رفته، او رفته، ما بی ما شده بود.

زیبایی تنها شده بود.

هر رودی دریا، هر بودی، بودا شده بود.

این شعر تفاوت محسوسی با اشعاری که تاکنون خواندیم دارد و بیش از این که بخواهد از فاصله ناشی از تفاوت و غیریت میان سالک و متعلق تجربه وجودی‌اش خبر بدهد، متضمن این معنا است کهاو اساساً نوعی تجربه و احساس یکی شدن و یگانگی را از سر می‌گذراند. البته غایت قصوای این تجربه در سکوت، سکوتی از نوع عرفانی، محقق می‌شود: «مرغان مکان خاموش، این خاموش، آن خاموش، خاموشی گویا شده بود». صحنه‌گردان در این میان خاموشی است؛ خاموشی‌ای که مبتنی بر استحاله یا یکی شدن و در هم فرو رفتن و یگانگی فرد با امر متعالی است. این نوع از تجربه با تجربه‌ای که در آن فرد در مقام مخاطب و دیالوگ است و یک فاصله‌ای بین خود و متعلق تجربه‌اش حس می‌کند تفاوت دارد.

تعبیر «با میشی، گرگی همپا شده بود» به چه معناست؟ یکی از آموزه‌های عرفانی ما، که در ادیان شرقی هم درباره آن بسیار بحث شده، این است که این عالم دار اعداد و دار اعداد است؛ به این معنا که هم ضدین در آن زیاد یافت می‌شود و هم تعداد فراوانی از هر یک از آنها وجود دارد. به عنوان مثال، جنگ داریم، صلح هم داریم، فقر داریم، غنا هم داریم، بالا داریم، پایین هم داریم؛ پستی و بلندی، چاقی و لاغری، زیبایی و زشتی، فضل و جهل و... همه در کنار هم‌اند. این دوگانگی‌ها<sup>۱۲</sup> و اعداد در عالم فراوان به چشم می‌خورد. در عین حال، یکی دیگر از مقومات این عالم دار اعداد بودن آن است، یعنی تعداد بی‌شماری از درخت و میش و گنجشک و رودخانه و میز و... در عالم وجود دارد. تعبیری که سپهری در اینجا دارد، در این پهنه «با میشی، گرگی همپا شده بود»، کنایه از جمع شدن ضدین با هم است؛ به همین معنا، خاموشی هم گویا شده بود. یعنی مرتبه‌ای که او به آن رسیده و تجربه کرده مرتبه‌ای بوده و رای مراتب این جهانی و پدیداری.

<sup>12</sup>- dichotomy

گویی در این فضا خاموشی بهترین تبیینی بوده که او می‌توانسته از احوال خود به دست دهد. شاید تعبیر اکهارت را شنیده باشید که «شبییه‌ترین چیز به خداوند سکوت است». این عبارت حاکی از این است که شخص در تجارب باطنی - وجودی خود به مرحله‌ای می‌رسد که احساس می‌کند در امری بیکران محاط شده است و چون یک موجود کرانمند نمی‌تواند به سر وقت یک موجود بیکران، آنچنانکه شایسته اوست، برود، دچار سکوت می‌شود. «و فکر کن که چه تنهاست اگر که ماهی کوچک دچار آبی دریای بیکران باشد» و این سکوت است که بیش از هر چیز می‌تواند به آن امر بیکران اشاره کند. این نوع دیگری از سلوک است که شخص احساس اتحاد و یگانگی با امر متعالی می‌کند. دیگر منی بر جای نمانده است: «من رفته، او رفته، ما بی ما شده بود» و یا «هر رودی دریا شده بود». این‌ها بدین معنا اشاره می‌کند که من به یک کلی که احاطه‌ام کرده و در خود فرو برده، متصل شده‌ام: «هر بودی بودا شده بود».

«وید»، شعر دیگری است که در کتاب «شرق اندوه» آمده است و همین مضمون را در بر دارد:

نی‌ها، همه‌شان می‌آید

مرغان، زمزمه‌شان می‌آید.

در باز و نگه کم

و پیام رفته به بی‌سویی دشت.

گاو زیر صنوبرها،

ابدیت روی چپرها،

از بن هر برگگی و همی آویزان

و کلامی نی،

نامی نی،

پایین جاده بی‌رنگی.

بالا، خورشید هماهنگی.

تعبیر ابدیتی که در او نه کلامی است و نه نامی و نیز، این تعبیر «بی‌رنگی»، که در ادبیات عرفانی ما نیز به کار رفته است، و تعبیر «بی‌سویی دشت»، که ما را به یاد بی‌کرانگی می‌اندازد، تماماً متضمن همین معنا هستند و متعلق به مقامی‌اند که در آن سالک تجربه بی‌کرانگی را از سر می‌گذراند و در آنجاست که می‌تواند اتحاد و یگانگی با مبدأ عالم را تجربه کند.

منظومه بعدی «مسافر» است. در اشعار سپهری، این کتاب اولین جایی است که در آن مفهوم «هیچ» به چشم می‌خورد. مفهوم «هیچ» هیچ‌گونه بار منفی‌ای ندارد. شاید آنچه را که کارنپ به هایدگر نسبت می‌دهد شنیده باشید. او تعبیر «هیچ می‌هیچد» هایدگر را جمله بی‌معنایی می‌دانست. کارنپ در اینجا در مقام تخفیف و تأکید بر همان معنای سلبی و منفی‌ای است که ما از واژه «هیچ» می‌فهمیم. اما «هیچ» در لسان کسی مثل

سپهری، دقیقاً مانند مفهوم «عدم»، یا متناظر با آن، در لسان کسی مثل مولاناست و این عدم به معنای عدم اعداد و اضداد است؛ یعنی عالمی که شخص در آن کاملاً یگانگی را تجربه می‌کند. عالمی که از اعداد و اضمادی که ما با آن دست به گریبانیم و از کرانمندی‌ای که پیوسته تجربه می‌کنیم عاری است. «هیچ» و شعر «هیچستان»، که بخش‌هایی از آن را خواهم خواند، متعلق به همین معناست. این اشعار مشهور مولانا را در نظر آوریم:

از جمادی مردم و نامی شدم	وزنما مردم به حیوان بر زدم
مردم از حیوانی و آدم شدم	پس چه ترسم؟ کی ز مردن کم شدم؟
حمله دیگر بمیرم از بشر	تا بر آرم از ملائک پر و سر
وز ملک هم بایدم جستن ز جو	کل شی هالک الا وجهه
بار دیگر از ملک قربان شدم	آنچ اندر وهم ناید آن شوم
پس عدم گردهم، عدم چون ارغنون	گویدم که انا الیه راجعون

۳۹۰۶-۳۹۰۱/۳

اگر این سلسله مراتب را، که از جمادی و نامی (نمو کننده) یا حیوان بودن عبور می‌کند و به آدمیت می‌رسد، در نظر بگیرید، پس از آن وقتی می‌گوید «عدم گردهم»، این عدم نمی‌تواند بار وجودشناختی و سلوکی منفی‌ای داشته باشد، چون در این صورت، سالک قوس نزولی را طی می‌کند. یعنی نمی‌شود، پس از این اوج و فراتر رفتن، به جایی رسید که متضمن سقوط و پایین‌تر رفتن باشد. مفهوم «هیچ» نزد سپهری، معادل مفهوم «عدم» است، که هیچ‌گونه بار منفی وجودشناسانه‌ای ندارد؛ یعنی شخص در تجارب خود به مرحله‌ای رسیده است که نه متصف به وصف عدد است و نه متصف به وصف ضد. با این توضیحات، ایماژهای پایانی منظومه «مسافر» را در نظر بگیرید:

و در کدام زمین بود  
 که روی هیچ نشستیم  
 و در حرارت یک سیب دست و رو شستیم؟  
 جرقه‌های محال از وجود برمی‌خاست.  
 کجا هراس تماشا لطیف خواهد شد  
 و ناپدیدتر از راه یک پرنده به مرگ؟  
 ...  
 عبور باید کرد.

صدای باد می‌آید، عبور باید کرد.  
و من مسافرم، ای بادهای همواره!  
مرا به وسعت تشکیل برگ‌ها ببرید.  
مرا به کودکی شور آب‌ها برسانید.  
و کفش‌های مرا تا تکامل تن انگور  
پر از تحرک زیبایی خضوع کنید.  
دقیقه‌های مرا تا کبوتران مکرر  
در آسمان سپید غریزه اوج دهید.  
و اتفاق وجود مرا کنار درخت  
بدل کنید به یک ارتباط گمشده پاک.  
و در تنفس تنهایی  
دریچه‌های شعور مرا به هم بزنید  
روان کنیدم دنبال بادبادک آن روز  
مرا به خلوت ابعاد زندگی ببرید.  
حضور «هیچ» ملایم را به من نشان بدهید.»

این قسمت پایانی شعر مسافر است که به یک معنا، فلسفی‌ترین و پرمغزترین بخش این شعر است. «و در تنفس تنهایی / دریچه‌های شعور مرا به هم بزنید.» این تعبیر تنهایی، که در اینجا به کار رفته، دقیقاً تنهایی‌ای است که از مواجهه منحصراً به فردی که شخص در تجربه یگانگی‌اش با مبدأ هستی دارد پرده بر می‌دارد. این مطلب را در یکی دیگر از اشعاری که در مجموعه «حجم سبز» آمده نیز، می‌توان دید: شعر «واحه‌ای در لحظه»، که حکایت از همین معنا دارد.

به سراغ من اگر می‌آیید،  
پشت هیچستانم.  
پشت هیچستان جایی است.  
پشت هیچستان رگهای هوا، پر قاصدهایی است  
که خبر می‌آرند، از گل واشده دورترین بوته خاک.  
روی شن‌ها هم، نقش‌های سم اسبان سواران ظریفی است که صبح  
به سرتپه معراج شقایق رفتند.  
پشت هیچستان چتر خواهش باز است:



تا نسیم عطشی در بن برگی بدود،

زنگ باران به صدا در می آید.

آدم اینجا تنهاست

و در این تنهایی، سایه نارونی تا ابدیت جاریست.

این تجربه‌ای که سپهری در اینجا از آن پرده بر می‌دارد. گونه ای مواجهه با امرمتعالی در جهان پیرامون است، که اینگونه صورت بندی می‌شود. در آخر این شعر هم همان تعبیر مشهور او آمده، که بر روی سنگ قبرش هم نقش بسته است:

به سراغ من اگر می آید،

نرم و آهسته بیاید، مبادا که ترک بردارد

چینی نازک تنهایی من.

مراد از «تنهایی» در این جا به هیچ عنوان تنهایی روشنفکرانه نیست، به این معنا که من هم سخن پیدا نمی‌کنم و کسی حرف‌های مرا نمی‌فهمد. در تنهایی روشنفکرانه فرد احساس می‌کند که در جمع هم سخن ندارد؛ کسی در خور فهمش نیست، که با او سخن بگوید یا پرده از یأس‌های روشنفکرانه و سیاسی او بردارد. البته من در مقام تخفیف آن امور نیستم، صرفاً باید بدانیم تنهایی‌ای که اینجا از آن سخن به میان آمده نسبتی با آن تنهایی ندارد. آن تنهایی، تنهایی‌ای است که علل اجتماعی و سیاسی دارد. کسی که توفیق اجتماعی پیدا نمی‌کند یا در کار سیاسی یا روشنفکرانه یا در ارتباط برقرار کردن با دیگران شکست می‌خورد از این امر با عنوان «تنهایی» یاد می‌کند. اما تنهایی در شعر بالا و همچنین شعر «مسافر» ابدأً به این معنا نیست، بلکه یک نوع تنهایی وجودی در معنای عرفانی، باطنی و اشراقی کلمه است، که سالک احساس اتحاد و یگانگی و اتصالی بی‌قیاس پیدا می‌کند. شعر بعدی، که از شعرهای نسبتاً مهجور **هشت کتاب** است و این معنا را به خوبی نشان می‌دهد، «تپش سایه دوست» در کتاب «حجم سبز» است:

تا سواد قریه راهی بود.

چشم‌های ما پر از تفسیر ماه زنده بومی،

شب درون آستین‌هامان.

می‌گذشتیم از میان آبکندی خشک.

از کلام سبزه‌زاران گوش‌ها سرشار،

کوله بار از انعکاس شهرهای دور.

منطق زبر زمین در زیر پا جاری.

...

چوبدست ما به دوش خود بهار جاودان می‌برد.

هر یک از ما آسمانی داشت در انحنای فکر.  
هر تکان دست ما با جنبش یک بال مجذوب سحر می خواند.  
جیب های ما صدای جیک جیک صبح های کودکی می داد.  
ما گروه عاشقان بودیم و راه ما  
از کنار قریه های آشنا با فقر  
تا صفای بیکران می رفت.  
بر فراز آبگیری خود به خود سرها همه خم شد:  
روی صورت های ما تبخیر می شد شب  
و صدای دوست می آمد به گوش دوست.

تعابیری مانند اینکه خود دوست می گفت و خود دوست می شنید یا صدای دوست بود که به گوش دوست می آمد کنایه از برکنده شدن و از میان رفتن این تعددها و تضادها و کثرت ها است، که در این عالم با آن سروکار داریم. اساساً دیده وحدت بین این نکته را به ذهن متبادر می کند که ما جایی بودیم که گویی در آنجا یک چیز بیشتر جریان و سریان نداشت؛ تنها صدای دوست بود که به گوش دوست می آمد. تعبیر تبخیر شدن شب متضمن در آغوش گرفتن روشنایی است و این که «صدای دوست می آمد به گوش دوست» نمایانگر از سر گذراندن تجربه یگانگی و اتحادی است که درباره اش سخن گفتیم. «ورق روشن وقت» شعری دیگری است که در دفتر «حجم سبز» آمده:

از هجوم روشنایی شیشه های در تکان می خورد.  
صبح شد، آفتاب آمد.  
چای را خوردیم روی سبزه زار میز.

...

در گشودم: قسمتی از آسمان افتاد در لیوان آب من.  
آب را با آسمان خوردم.  
لحظه های کوچک من خواب های نقره می دیدند.  
من کتابم را گشودم زیر سقف ناپدید وقت.

...

دست من در رنگ های فطری بودن شناور شد:  
پرتقالی پوست می کردم.  
شهر در آینه پیدا بود.  
دوستان من کجا هستند؟

...

پشت شیشه تا بخواهی شب.  
در اتاق من طینی بود از برخورد انگشتان من با اوج،  
در اتاق من صدای کاهش مقیاس می آمد.  
لحظه های کوچک من تا ستاره فکر می کردند.  
خواب روی چشم هایم چیزهایی را بنا می کرد:  
یک فضای باز، شن های ترنم، جای پای دوست...

تعبیر «در اتاق من طینی بود از برخورد انگشتان من با اوج»، «صدای کاهش مقیاس می آمد» و «لحظه های کوچک من تا ستاره فکر می کردند» اشاره به دار اعداد و اضداد بودن عالم دارد. در این تجربه باطنی، سالک رفته رفته از عالم پر از کثرت و تعدد عبور کرده و بیکرانگی را تجربه می کند. شنیده شدن صدای کاهش مقیاس هم عنان با عبور از آن است. فکر کردن تا ستاره و خواب فضای باز را دیدن نیز، در آغوش گرفتن بیکرانه را به ذهن متبادر می کند. مواجهه با امر متعالی در این سیاق با تجربه وحدت و یگانگی همراه است. از دیگر اشعار کتاب «حجم سبز»، شعر «ندای آغاز» است:

کفش هایم کو،

چه کسی بود صدا زد: سهراب؟

آشنا بود صدا مثل هوا با تن برگ

مادرم در خواب است.

...

بوی هجرت می آید:

بالش من پر آواز پر چلچله هاست.

...

چیزهایی هم هست، لحظه هایی پر اوج

(مثلاً شاعره ای را دیدم

آنچنان محو تماشای فضا بود که در چشمانش

آسمان تخم گذاشت.

و شبی از شب ها

مردی از من پرسید

تا طلوع انگور، چند ساعت راه است؟)

باید امشب بروم.  
باید امشب چمدانی را  
که به اندازه پیراهن تنهایی من جا دارد، بردارم  
و به سمتی بروم  
که درختان حماسی پیداست،  
رو به آن وسعت بی‌واژه که همواره مرا می‌خواند.  
یک نفر باز صدا زد: سهراب!  
کفش‌هایم کو؟

این «وسعت بی‌واژه» و، شبیه به این مضمون، این شعر مولانا: «لیک هرگز مست تصویر و خیال / در نیابد ذات ما را بی‌مثال» با «هیچ»، که از آن سخن گفته شد، و بی‌کرانگی کاملاً در تناسب و تلائم است. سفر کردن به سمت «وسعت بی‌واژه»، بیش از هر چیز، سفر به دیگر سو و بی‌نهایت را به ذهن متبادر می‌کند. در کتاب «ما هیچ، ما نگاه» اشعاری آمده که به درک این تلقی کمک می‌کند. عناوینی که سپهری برای اشعار خودش در این مجموعه انتخاب کرده از این حیث قابل تأمل است، مثلاً «نزدیک دورها» یا «تا انتها حضور». اما بخش‌هایی از «نزدیک دورها»:

...

رفتم نزدیک:  
چشم، مفصل شد.  
حرف بدل شد به پر، به شور، به اشراق.  
سایه بدل شد به آفتاب.  
رفتم قدری در آفتاب بگردم.  
دور شدم در اشاره‌های خوشایند:  
رفتم تا وعده‌گاه کودکی و شن،  
تا وسط اشتباه‌های مفرح،  
تا همه چیزهای محض.  
رفتم نزدیک آب‌های مصور،  
پای درخت شکوفه‌دار گلابی  
با تنه‌ای از حضور.  
نبض می‌آمیخت با حقایق مرطوب.  
حیرت من با درخت قاطی می‌شد.

دیدم در چند متری ملکوتم.

دیدم قدری گرفته‌ام.

...

تعبیر «نبض می‌آمیخت با حقایق مرطوب» و «دیدم در چند متری ملکوتم» یا «تا همه چیزهای محض» رفتن، گویی حاکی از یک سنخ تجربه دیگری است که سپهری از سر گذرانده است و یا بیانگر نوعی هم‌راز شدن و هم‌سخن شدن با طبیعت است که در کتاب «مسافر» هم به آن اشاره می‌کند و می‌گوید: «و من مخاطب تنهای بادهای جهانم». شعر دیگری را از دفتر «ما هیچ، ما نگاه»، با عنوان «هم سطر هم سپید»، در نظر بگیرید:

صبح است.

گنجشک محض

می‌خواند.

پاییز، روی وحدت دیوار

اوراق می‌شود.

...

باید کتاب را بست.

باید بلند شد

در امتداد وقت قدم زد،

گل را نگاه کرد،

ابهام را شنید.

باید دوید تا ته بودن.

باید به بوی خاک فنا رفت.

باید به ملتقای درخت و خدا رسید.

باید نشست

نزدیک انبساط

جایی میان بیخودی و کشف.

تعبیر «تا ته بودن» دویدن، «به بوی خاک فنا» رفتن و «به ملتقای درخت و خدا» رسیدن، پرده از یک چنین تجربه‌ای بر می‌دارد: تجربه اندکاک و استحاله در بی‌نهایت و کران‌سوزی را زمزمه کردن. آخرین شعر از **هشت کتاب**، که متعلق به آخرین دفتر آن، «ما هیچ، ما نگاه» است، «تا انتها حضور» نام دارد:

امشب  
در یک خواب عجیب  
رو به سمت کلمات  
باز خواهم شد.  
باد چیزی خواهد گفت.  
سیب خواهد افتاد،  
روی اوصاف زمین خواهد غلتید،  
...

سقف یک وهم فرو خواهد ریخت.

چشم  
هوش محزون نباتی را خواهد دید.  
پیچکی دور تماشای خدا خواهد پیچید.  
راز، سر خواهد رفت.  
ریشه زهد زمان خواهد پوسید.  
...

امشب  
ساقه معنی را  
وزش دوست تکان خواهد داد،  
بهت پرپر خواهد شد.  
ته شب، یک حشره  
قسمت خرم تنهایی را  
تجربه خواهد کرد.  
داخل واژه صبح  
صبح خواهد شد.

به نظر می‌رسد ایماژهایی که در این شعر است و اشاراتی که سپهری آورده، بیش از هر چیز، متضمن از سر گذاردن تجربه کران‌سوزی است. در این تلقی دوم گویی نوعی هم‌زبانی، یگانگی و سکوت بر سالک طریق تحمیل می‌شود. «bodhi» بهترین نمونه در اشعار سپهری است که این امر را نشان می‌دهد. تعبیر «خاموشی گویا شده بود»، که در این شعر آمده، حاکی از این معناست که فرد تجربه‌ای را از سر می‌گذراند که بهترین

نحوه اشاره به متعلق آن تجربه را، هر چند به نحو اشاری،<sup>۱۳</sup> سکوت می‌داند؛ تقریباً شبیه به همان معنایی که عرفایی نظیر ابن عربی از مفهوم تنزیه و خدای تنزیهی مراد می‌کردند. وقتی ما به نحو تنزیهی درباره خدا سخن می‌گوییم، مدام صورت‌بندی‌های خویش را کنار می‌زنیم و از آن‌ها عبور می‌کنیم و یا، چنانکه در الهیات مسیحی آمده، به نحو سلبی و اشاری درباره آن سخن می‌گوییم.

در واقع، فرد خود را در موقعیتی می‌یابد که دچار سکوت می‌شود. این عبارت از شعر «مسافر» در اینجا رهگشاست: «و فکر کن که چه تنهاست اگر که ماهی کوچک، دچار آبی دریای بی‌کران باشد». این بی-کرانگی هستی فرد را در خود می‌بلعد و فرو می‌برد و به همین معناست که آن سکوت هم‌عنان با بی‌کرانگی است و «هیچستان»، در معنایی که سپهری از آن یاد می‌کند، فرد را در کام می‌کشد. غزل رمزآلود ذیل از مولانا نیز ناظر به این مقام است:

آه چه بی رنگ و بی نشان که منم	کی بینم مرا چنان که منم
گفتی اسرار در میان آور	کو میان اندر این میان که منم
کی شود این روان من ساکن	این چنین ساکن روان که منم
بحر من غرقه گشت هم در خویش	بوالعجب بحر بی کران که منم
این جهان و آن جهان مرا مطلب	کاین دو گم شد در آن جهان که منم
فارغ از سودم و زیان چو عدم	طرفه بی سود و بی زیان که منم
گفتم ای جان تو عین مایی گفت	عین چه بود در این عیان که منم
گفتم آنی بگفت های خموش	در زبان نامده است آن که منم
گفتم اندر زبان چو در نامد	اینست گویای بی زبان که منم
می شدم در فنا چو مه بی پا	اینست بی پای پادوان که منم
بانگ آمد چه می دوی بنگر	در چنین ظاهر نهان که منم
شمس تبریز را چو دیدم من	نادر بحر و گنج و کان که منم

این ابیات بیانگر نوعی احوال وجودی‌اند که از سنخ احوال وجودی-باطنی متعارف نیست. معلوم نیست چه کسی با چه کسی سخن می‌گوید؟ این امور کاملاً در هم فرو رفته‌اند. این مقام، که در آن فرد با خود سخن می‌گوید، با نوعی استحاله و اندکاک در امر متعالی هم‌عنان است؛ گویی مرزها از میان برداشته شده-اند: «کو میان اندر این میان که منم».

نمی‌توان درباره آن سخنی گفت و در عین حال، نمی‌توان هم نگفت:

کاشکی هستی زبانی داشتی	تا زهستان پرده‌ها برداشتی
------------------------	---------------------------

<sup>13</sup>- suggestive

هر چه گویی ای دم هستی از آن      پرده‌ای دیگر بر او بستی بدان  
 آفت ادراک آن قال و است و حال      خون به خون شستن محال است و محال  
 می‌خواهید درباره مواجهه با امر متعالی سخنی بگویید و آن را در قالب گزاره‌هایی چند صورت‌بندی کنید،  
 اما در عین حال، هرچه درباره آن بگویید، از آن دورتر می‌افتید.

ما سراسر کرانمندیم و محبوس و محاط در این عالمیم. به قول فیلسوفان و جامعه‌شناسان، در زندان طبیعتِ تن و زبان محصوریم و گزیر و گریزی از آن نداریم. هم موجوداتی هستیم زبان‌مند، که بدون استفاده از این ابزار نمی‌توانیم داد و ستد معنایی کنیم، و هم تخته‌بند تن خویشیم. عموم تجارب روزمره ما به این معنا، تجاربی کرانمند و محدودند. تجربه عرفانی با عبور از این موانع و قید و بندها همراه است. سپهری وقتی می‌گوید: «برویم و بی‌کرانگی را زمزمه کنیم». همین معنا را مراد می‌کند. این غزل مولوی را نیز در نظر بگیرید:

ولی مکش تو چو تیرش که از کمان بگریزد	بگیر دامن لطفش که ناگهان بگریزد
به نقش حاضر باشد ز راه جان بگریزد	چه نقش‌ها که ببازد چه حیل‌ها که بسازد
در آب چونک در آبی بر آسمان بگریزد	بر آسمانش بجویی چو مه ز آب بتابد
چو در مکانش بجویی به لامکان بگریزد	ز لا مکانش بخوانی نشان دهد به مکانت
که آن نگار لطیفم از این و آن بگریزد	از این و آن بگریزم ز ترس نی ز ملولی
ز بیم باد خزانسی ز بوستان بگریزد	گریز پای چو بادم ز عشق گل نه گلی که
که گفت نیز نتانی که آن فلان بگریزد	چنان گریزد نامش چو قصد گفتن بیند
ز لوح نقش بپرد ز دل نشان بگریزد	چنان گریزد از تو که گر نویسی نقشش

این غزل نیز متضمن تبیین پارادوکسی است که سالک طریق با آن مواجه است. نه می‌تواند درباره امر متعالی سخن بگوید و نه می‌تواند، آنچنان که شایسته‌اش است، ناظر به آن چیزی بگوید. آنقدر لطیف و در عین حال گریزپاست که به محض اینکه سالک درباره آن به سخن گفتن مبادرت می‌ورزد، از چنگ او می‌گریزد. باید دامن لطفش را گرفت، اما در عین حال، اگر زیاده‌خواهی او را بکشی و در آغوش بگیری، مثل تیری از کمان خواهد گریخت. به طور خلاصه، در نوع نخست از مواجهه با امر متعالی، سالک می‌تواند از تخاطب با آن سخن بگوید، مانند تعبیر سپهری که اگر به سروقت خدا رفتی، بگو ماهی‌ها حوضشان بی‌آب است. این یک نوع تجربه است که در ادبیات عرفانی به چشم می‌خورد. در عین حال، نوع دومی از مواجهه هم وجود دارد که حاکی از رخت بریستن تخاطب و به سر وقت امر بیکران رفتن است؛ به سر وقت رفتنی که همراه با از سر گذاردن تجربه اتصال و یگانگی و اندکاک و استحاله است. مفهوم «هیچستان» در منظومه سپهری متضمن همین معناست. مفاهیمی مثل «خدا»، «دوست» و «او» در معنای نخست مواجهه با امر



متعالی در هشت کتاب به کار رفته است؛ اما هیچ و هیچستان، که بیش از هر چیز از یگانگی و متصل شدن با امر متعالی خبر می‌دهد، متضمن معنای دوم است: اتصالی که بی‌تکیف و بی‌قیاس است. نکته آخر اینکه تلقی دوم از مواجهه با امر متعالی با تلقی وحدت وجودی‌ای که عرفا و فلاسفه‌ای نظیر اسپینوزا از آن سخن گفته‌اند قابل جمع است. در واقع، این تلقی وحدت وجودی با خدایی سروکار دارد که بی‌کرانگی محض از مقومات و مؤلفه‌های اوست، برخلاف خدایی که کثیری از فلاسفه از آن سخن می‌گویند، خدایی که تشخیص دارد و میان او و سایر موجودات تفارق و بینونتی وجود دارد. در تلقی وحدت وجودی ما، از این حیث که موجودیم و مفهوم وجود داشتن بر ما اطلاق می‌شود، تفاوت ماهوی‌ای با درخت، رودخانه، میز، کبوتر و ... نداریم. همه موجودات، بنابر استعداد و شایستگی‌شان، حظ و نصیبی از آن وجود صرف یا امر متعالی برده‌اند. در مجموع، آنچه که از منظومه سپهری درباره مواجهه با امر متعالی مستفاد می‌شود به تلقی وحدت وجودی از خدا و خدای عرفا شباهت بیشتری دارد، تا به خدای فلاسفه.