

نشریه ادب و زبان
دانشکده ادبیات و علوم انسانی
دانشگاه شهید باهنر کرمان
سال ۱۷، شماره ۳۵، بهار و تابستان ۹۳
بررسی مصادیق ابدیت در اشعار سهراب سپهری (علمی - پژوهشی)*

مهديه پراك

دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ولی عصر رفسنجان

دکتر زهرا غریب حسینی

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ولی عصر رفسنجان

دکتر جلیل شاکری

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ولی عصر رفسنجان

چکیده

آرزوی بی مرگی، «فناء فی الله» یا همان ابدیت، بازتاب وسیعی در ادبیات ما داشته است. سهراب سپهری، شاعر معاصر نیز همواره در آثار خود، با گونه‌ای تلاطم درونی، عملاً این موضوع را مطرح نموده است؛ برای مثال، در اشعار وی، بیست و دو شعر با مضمون سفر دیده می‌شود که نوزده مورد آن، سفرهای معنوی هستند که نوعی سفر به ابدیت اند. در این گونه سفرها، زن اثیری-اساطیری، شاعر را عاشقانه تا مرحله اعتلای روح همراهی می‌کند. همچنین درختان و گیاهانی نیز در شعر او وجود دارند که بر ابدیت دلالت دارند که عبارتند از: درخت سرو، کاج؛ گل نیلوفر، گل سرخ؛ و میوه‌هایی چون سیب، انگور و...

در این پژوهش برآنیم تا با کاربرد شگردهای متداول معنایی ادبی، بویژه نماد و رمز، مفهوم و مصادیق ابدیت را از دیدگاه این شاعر بررسی نماییم. روش انجام پژوهش اسنادی-کتابخانه‌ای و مبتنی بر تحلیل یافته‌هاست.

واژه های کلیدی: ابدیت، سپهری، معناشناسی، نماد، سفر.

* تاریخ ارسال مقاله: ۹۲/۸/۲۸

تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۹۲/۱۲/۱۲

mahdiehparak@yahoo.com

نشانی پست الکترونیک نویسندگان:

tabasom_moola@yahoo.com

j.shakeri@vru.ac.ir

۱- مقدمه

دانش معناشناسی از دیرباز مورد توجه فیلسوفان، منطق‌پویان و زبان‌شناسان بوده است. این علم در خصوص کارکردها و کارگفت‌های گوناگون فکری و فرهنگی زبان به بحث و بررسی می‌پردازد. فرانک پالمر (Frank palmer) می‌گوید:

«معنی‌شناسی یکی از روش‌های نقد ادبی و همچنین یکی از بخش‌های دانش زبان‌شناسی است که از نام یونانی sema یعنی «نشانه» و فعل semaino یعنی «معنی دادن» گرفته شده است. معنی‌شناسی از لحاظ مطالعه، پیچیده‌ترین و دشوارترین شاخه زبان‌شناسی است. البته برخی از دانشمندان معتقدند که نام معنی‌شناسی، از اصطلاح فرانسوی sémantique نشئت می‌گیرد که نخستین بار در سال ۱۸۸۳ م. برآل آن را مطرح کرد و این واژه را به کار برد.» (پالمر، ۱۳۶۶: ۱۴)

اما سیدحسین نصر معتقد است که دانش معناشناسی در بین مسلمانان سابقه طولانی دارد زیرا وحی اسلامی، مبتنی بر کتابی است که مسئله‌رابطه بین لفظ و معنا، سهم مشیت الهی و اراده انسان را مطرح می‌سازد؛ و به منظور دستیابی به این امور، در آغاز متکلمان و بعد از ایشان، فیلسوفان مشایی و علمای شیعه، به طور جدی مباحث مربوط به علم معناشناسی را مطرح نموده‌اند و آنرا به کمال رسانده‌اند و بعدها این مباحث در کتب متأخرین، در باب معناشناسی مطرح شده است. (اختیار، ۱۳۸۴: دوم)

از اواخر قرن چهارم، کتب عرفانی گوناگونی تألیف شد. مسائل عرفانی ریشه در ادب فارسی دوانیده‌است. از سوی دیگر، ابدیت یا اعتقاد به ابدیت، جزء خواسته‌های فطری انسان بوده‌است. گرایش به ابدیت، یک مفهوم کلی است که دارای مصادیق فراوانی است. از جمله فناء و بقا، وحدت وجود، محو، استغراق و... اگر ابدیت را مرکز یک سیستم معنایی قرار دهیم، این مفهوم دارای طیف وسیع معنایی می‌شود که بررسی تحلیل حوزه معنایی آن، ویژگی اصلی این پژوهش است. در این پژوهش، تلاش بر آن است که علاوه بر تبیین میدان معناشناسی مفهوم ابدیت، نشانه‌ها و رمزگان دال و مدلول ابدیت در شعر شاعر معاصر، سهراب سپهری، بررسی شود. لازم به ذکر است که معناشناسی در این پژوهش، صرفاً متوجه رویکرد خاص معناشناسی در اصطلاح برخی از دانشمندان زبان‌شناسی که تنها به مرتبه ویژه‌ای از دریافت و استنباط پیام می‌پردازند، نیست بلکه ناظر به معنای عام آن است که همان جست‌وجو و کشف مدلول‌های زبانی است. این معانی، با بررسی مقاصد گوینده و دلالت‌های التزامی و ضمنی یک مفهوم به دست می‌آیند. از این رو گستره بحث ما در این پژوهش، بررسی کاربرد شگردهای متداول معنایی، به ویژه نماد

و رمز است تا مفهوم و مصادیق ابدیت را به شکل دقیق تری در اشعار سهراب سپهری بررسی نماییم..

۱-۱ بیان مسئله

مقصود معناشناسی، شناخت امکانات انتقال و عوامل بازدارنده ارتباط میان معنا، میان کسانی است که با یک زبان با هم سخن می‌گویند. در دانش معناشناسی، هر کلمه تنها ذکر نمی‌شود بلکه به تمام مراحل که این واژه از آغاز پشت سر گذاشته، توجه می‌شود. (فضیلت، ۱۳۸۵: ۶۲) مطالعه شبکه روابطی بین صورت زبان و پدیده‌های جهان خارج و مفاهیم ذهنی ما، در قلمرو معناشناسی قرار می‌گیرد اما حوزه ادبی معناشناسی به مواردی همانند: استعاره، تشبیه، تضاد، ترادف، کنایه، ایجازهای ادبی، نماد یا سمبل و تأویل گرایش دارد.

در این پژوهش تلاش بر آن است که با تکیه بر حوزه ادبی معناشناسی، مفهوم ابدیت در شعر شاعر معاصر، سهراب سپهری، بررسی شود.

۱-۲ ضرورت و اهمیت تحقیق

مضامین گوناگون شعر سپهری مورد توجه پژوهشگران بوده است اما از آنجا که شعر وی از منظر پیدا کردن دایره معنایی واژه‌ای ابدیت، مورد توجه قرار نگرفته است، مطالب این مقاله به شناخت گستره تازه‌ای از حوزه معنایی-ادبی این اصطلاح مهم عرفانی کمک شایانی می‌نماید.

۱-۳ پیشینه تحقیق

شعر سپهری دارای مضامین گوناگونی همچون طبیعت‌گرایی، درون‌گرایی، دعوت به آرامش و... است. و از آنجایی که وی در حوزه نقاشی هم فعالیت داشته است و علاوه بر شاعری، نقاش چیره‌دستی نیز بوده است، کتب مختلفی پیرامون شعر و نقاشی وی تألیف شده و از دیدگاه‌های گوناگونی مورد بررسی و نقد قرار گرفته است. در مورد شاعر-نقاش بودن او چند کتاب تألیف شده است؛ از جمله شهناز مرادی کوچی، به جمع‌آوری مقالاتی پیرامون شعر و نقاشی اقدام کرده است. همچنین کریم امامی و داریوش آشوری نیز در کتاب «و پیامی در راه» (۱۳۵۹) نگاهی نقادانه به شعر و نقاشی وی داشته‌اند. سیروس شمیسا در کتابش «نگاهی به سهراب سپهری» (۱۳۷۵)، علاوه بر تحلیل اشعار او، به بررسی عروض

و قافیه، مسائل زبانی و زیبایی‌شناختی او پرداخته است. سیما وزیرنیا و غزال ایران دوست، تأثیر رنگ‌ها را در دفاتر شعری سپهری بررسی کرده‌اند و همچنین به بررسی و شناسایی نمادهای رنگی در شعر او پرداخته‌اند (۱۳۷۹). عماد حجّت، پژوهشگر دیگری است که هشت کتاب را در کتاب «به باغ همسفران» (۱۳۷۸) تحلیل کرده است. محمد حقوقی هم در کتاب «شعر زمان ما (۳)»، سیر تحول شعری او را در هشت کتاب بررسی کرده است. علاوه بر این، مقالات گوناگونی پیرامون عرفان سپهری و نمادهای شعری او نگاشته شده است؛ از جمله مقاله «هم پیوندی درخت و اشراق و بازتاب آن در شعر سهراب» (۱۳۸۹) از سکینه رستمی که جلوه‌های متعدد هم پیوندی اشراق و درخت و مبانی آن را مطرح نموده است یا مقاله «عرفان سهراب سپهری» از هادی خدیور و سمیرا حدیدی (۱۳۸۹) که در خصوص چگونگی تأثیر پذیری سپهری از شخصیت‌ها و مکاتب عرفانی و مبانی مهم در عرفان است؛ از جمله اعتقاد به وحدت وجود و وحدت ادیان و یا مقاله «باغ عرفان سهراب» (۱۳۸۴) از زرین واردی که وجوه مختلف نگرش‌های عرفانی سهراب و از جمله مشابهت‌ها و اختلافات عرفان او با عرفان کلاسیک مورد بررسی قرار گرفته است اما شعر وی از منظر پیدا کردن دایره معنایی واژه‌ای ابدیت، مورد توجه قرار نگرفته است که هدف این پژوهش است.

۲- بحث

قبل از ورود به بحث ارائه مصادیق ابدیت، لازم است که تعریفی مختصر از این واژه بیان شود.

مفهوم ابدیت

ابدیت در لغت، به معنای جاودانگی و فناپذیری است. این اصطلاح در فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی، این چنین تعریف شده است: «نیستی، محو شدن. در اصطلاح، یعنی فنای بنده در حق، که جهت بشریت بنده در جهت ربوبیت حق محو گردد... فنای بنده از اوصاف مذموم، عدم آن اوصاف و افعال است. همچنان که فناء او از نفس خود و خلق، زوال احساس او به خود و به خلق است.» (سجادی، ۱۳۸۶: ۶۲۸)

در قرآن کریم نیز می‌توان به کاربرد این کلمه اشاره کرد. واژه‌ای که در قرآن به کار رفته است، لفظ «خلود» و «ابد» است که دقیقاً به معنای ابدیت است. در کتاب قاموس قرآن،

ذیل واژه «ابد» بیان شده که: «ابد، به معنای همیشه، پیوسته. این کلمه بیست و هشت بار در قرآن مجید بکار رفته است. «ما کثینَ فیهِ ابدأ» (کهف: ۳)؛ یعنی مؤمنان در آن اجر همیشگی هستند.» (قرشی بنابی، ۱۳۷۸: ۳)

همچنین در کتاب «التحقیق فی کلمات القرآن الکریم»، در مورد کلمه «أبد» آمده است که: «مص_الأبد: الدهر، و يُقال الدَّهْر الطَّوِيل الَّذی لیسَ بِمَحْدود... مف_الأبد عبارة عن مُدَّة الزَّمان المُمْتَد الَّذی لا یتجزَّء کما یتجزَّء الزَّمان، و ذلك أَنَّهُ يُقال زمان کذا...» (المصطفوی، ۱۳۶۰: ۶)

ابوالقاسم عبدالکریم بن هوازن قشیری نیز در شرح لفظ فناء و بقاء می گوید: «قوم اشاره کرده اند به فنا (و گفته اند) پاک شدن (است) از صفات نکوهیده و اشاره کرده اند به بقاء (بتحصیل اوصاف) ستوده و چون بنده، ازین دو حال، به یکی موصوف بود، به هیچ حال از این خالی نبود. چون این اندر آید، آن دیگر برود، متعاقب باشند بر یکدیگر...» (قشیری، ۱۳۸۸: ۱۰۶)

سهراب سپهری نیز ابدیت را به معنای درک جاودانگی یا محقق شدن آرزوی دیرینه بشر می داند که با پاک شدن از صفات بد، میسر می شود. وی واژه **ابدیت** را سیزده بار به کار برده است (در سروده های شرق اندوه - به زمین و وید - آوار آفتاب - دیاری دیگر، شاسوسا و شب هم آهنگی - صدای پای آب - نثار شب های خاموش مادرم - حجم سبز - واحه ای در لحظه - و زندگی خواب ها - یاد بود -). شاعر با کاربرد عباراتی چون: ابدیت روی چپرها، ابدیت گل ها، ابدیت در شاخه ها، سریان سایه نارون تا ابدیت و... بین طبیعت و عرفان ارتباط برقرار می نماید و برای تبیین مفاهیم عرفانی، از عناصر و اجزای طبیعت مدد می گیرد.

سهراب از مترادفات واژه ابدیت نیز غافل نبوده است؛ واژه **نامیرا** را دو مرتبه به کار برده است: (سروده شرق اندوه - به زمین و نیایش -) همچنین وی از واژه **بی پایان**، چهار مرتبه (سروده های شرق اندوه - به زمین - آوار آفتاب - بی تار و بود - و زندگی خواب ها)، واژه **جاوید**، دو مرتبه (آوار آفتاب - طنین جاوید - و حجم سبز - نشانی) و از واژه **همیشه**، بیست مرتبه استفاده نموده است: (سروده های آوار آفتاب - آوای گیاه، پرچین راز - مسافر ۷ بار، حجم سبز - دوست، همیشه - ما هیچ ما نگاه - نزدیک و دورها، چشمان یک عبور - مرغ رنگ - مرغ معما - زندگی خواب ها - باغی در صدا، بی پاسخ)

۲- انماذهای ابدیت در اشعار سهراب

نماذهایی که دال بر ابدیت هستند، شامل سفر، گیاهان و درختان، کیوتر، زن، شب و... می شوند که در ادامه بررسی می شوند.

۲-۱- سفر

مهم ترین و کاربردی ترین مسیری که سهراب برای رسیدن به جاودانگی معرفی می نماید، سفر کردن است. در شعر سپهری، از سفر، چه آفاقی و چه انفسی، سخن بسیار رفته است؛ هم سفر تاریخی دارد و هم سفر جغرافیایی و هم جغرافیای خواب و رؤیا را درنوردیده است. همچنین، شاعر سفرهایی را برای رسیدن به مقصدی غیرمادی و ماورایی مطرح کرده است به همین سبب، ارکان استفاده شده در اشعاری که با مضامین «سفر» و «رفتن» هستند، گرچه ظاهری مادی و دنیوی دارند، اسباب سفری از خویش به فراسو و دنیای دیگراند. تعداد سی و دو شعر در هشت کتاب با مضمون «سفر» و «مسافرت کردن» یافت می شود... عنوان شعرها عبارتند از: جان گرفته: ۲۸، غمی غمناک: ۲۲، سفر: ۱۱۱، برخورد: ۱۰۹، پرچین راز: ۱۶۰، سایبان آرامش ما، ماییم: ۱۵۷، پیراهه‌ای در آفتاب: ۱۸۶، تنها باد: ۲۳۶، و پیامی در راه: ۳۱۸، در گلستانه: ۳۲۷، شب تنهایی خوب: ۳۴۸، چشمان یک عبور: ۴۱۷، همراه: ۱۳۸، دروگران پگاه: ۱۶۹، شب هم آهنگی: ۱۶۷، نیایش: ۱۷۸، منظومه صدای پای آب: ۲۵۷، گل آینه: ۱۳۱، تپش سایه دوست: ۳۴۳، آوای گیاه: ۱۶۳، نشانی: ۳۳۵، پشت دریاها: ۳۳۹، ندای آغاز: ۳۶۶، تا گل هیچ: ۲۵۱، روانه: ۲۰۲، و شکستم و دویدم و فتادم: ۲۴۳، هم سطر، هم سپید: ۴۰۱، نزدیک دورها: ۳۹۰، پاداش: ۸۶، شاسوسا: ۱۲۷ و منظومه مسافر: ۲۸۳.

که از این تعداد، دو شعر «تپش سایه دوست» و قسمتی از دفتر «مسافر»، سفرهای جغرافیایی سهراب اند؛ البته در برخی اشعار، گونه‌های مختلف سفر مطرح می شود؛ به عنوان مثال، از نظر ضیاءالدین ترابی، منظومه «مسافر» ۳ بند دارد که: «در بند اول، شاعر، پس از توصیف زمان و مکان میزبان، خبر از رسیدن مسافری می دهد که به زودی معلوم می شود که یک مسافر حرفه‌ای است و عازم سفر است؛ سفری که از دیرباز شروع شده و هنوز ادامه دارد. غروب است و مسافر از دلتنگی‌های سفر برای میزبان می گوید تا اینکه شب فرا می رسد و مسافر به خلوت می نشیند و با خود از دیده‌ها و شنیده‌ها و سفرها و تجربه‌هایش می گوید. بند دوم، سفری

بلند که از مکانی ملموس و آشنا شروع می‌شود: سفر از هبوط آدم آغاز و در «بابل» و بین‌النهرین ادامه می‌یابد، به عصر حمورابی می‌رود و با بودا ملاقات می‌کند... سپس، مسافر به خود می‌آید و به یاد سفر و هدفش و اینکه مسافراست و باید سفر کند و باید از این لحظه‌ها عبور کند، می‌افتد و بند سوّم شعر، با عبارت «عبورباید کرد و هم‌نورد افق‌های دور باید شد» آغاز می‌شود و تا پایان شعر ادامه دارد.» (ترابی، ۱۳۸۸: ۱۵۳)

شعری مثل «فانوس خیس»، سفر نیست اما شاعر در این شعر، آرزو دارد که با فانوس و دریا هم سفر باشد.

سپهری در شعر «تپش سایه دوست»، سفر زمینی خویش را با این عبارات شروع کرده است: «تا سواد قریه راهی بود/ چشم‌های ما پر از تفسیر ماه زنده بومی/ شب درون آستین هامان/ می‌گذشتیم از میان آب‌کندی خشک...» (سپهری، ۱۳۹۱: ۳۴۳)

اما در شعرهای «گل آینه» و در یک بند از «صدای پای آب»، از سفر به ایام کودکی سخن گفته است؛ در «صدای پای آب» می‌گوید: «باغ ما شاید قوسی از دایره سبز سعادت بود/ میوه کال خدا را آن روز، می‌جویدم در خواب/ آب بی فلسفه می‌خوردم. / توت بی دانش می‌چیدم... / شوق می‌آمد، دست در گردن احساس می‌انداخت/ فکر، بازی می‌کرد/ زندگی چیزی بود، مثل یک بارش عید، یک چنار پر سار/ زندگی در آن وقت، صفی از نور و عروسک بود، یک بغل آزادی بود. / زندگی در آن وقت حوض موسیقی بود/ طفل، پاورچین پاورچین، دور شد کم‌کم در کوچه سنجاقک‌ها.» (همان، ۲۶۱)

شاعر در این سفر به دایره «سبز سعادت»، از خواب‌های کودکانه، شوق و بازی‌گوشی دوران بچگی خود و از شادی‌ها و به‌طور کلی از آزادگی خویش سخن گفته است.

و در شعر «گل آینه» نیز مضامین مذکور را ذکر می‌کند: «رشته گرم نگاهم می‌رود همراه رود رنگ: / من درون نور- باران قصر کودکی بودم، / جوی رویاها گلی می‌برد/ همراه آب شتابان، می‌دویدم مست زیبایی/ پنجه‌ام در مرز بیداری/ در مه تاریک نومیدی فرو می‌رفت/ ای تپش‌هایت شده در بستر پندار من پرپر...» (سپهری، ۱۳۹۱: ۱۳۴)

مضمون بقیه اشعار، سفرهایی هستند به ابدیت؛ سفر به درون، سفر از روح به روح. در شعر «جان گرفته»، شاعر به نوع خاصی از سفر درونی اشاره کرده است. این سفر شبانه که یادآور نوعی معراج است، چنین آغاز می‌شود: «از هجوم نغمه‌ای بشکافت گور مغز من امشب: / مرده‌ای را جان به رگ‌ها ریخت، / پاشد از جا در میان سایه و روشن/ بانگ زد بر من: مرا پنداشتی

مرده/ و به خاک روزهای رفته بسپرده؟/ لیک پندار تو بیهوده است:/ پیکر من مرگ را از خویش می راند...» (همان: ۲۸)

شعر «همراه» هم شرح حال سفر درونی شاعر به سوی تکامل است. او از گذشته خود در این شعر کوتاه می گوید. این شعر، شرح حال سفری درونی از روح به روح است. او در این سفر تنهاست که ناگهان همراهی از راه می رسد و او را تا مرز نور هدایت می کند. «لحظه ام از طنین ریزش پیوندها پر بود/ تنها می رفتم، می شنوی؟ تنها/ من از شادابی باغ زمرّد کودکی به راه افتاده بودم/ آینه ها انتظار تصویر مرا می کشیدند/ درها عبور غمناک مرا می جستند/ و من می رفتم، می رفتم تا در پایان خود فروافتم/ ناگهان، تو از بیراهه لحظه ها، میان دو تاریکی، به من پیوستی/ صدای نفس هایم با طرح دوزخی اندامت در آمیخت:/ همه تپش هایم از آن تو باد، چهره به شب پیوسته! همه تپش هایم./ من از برگ ریز سرد ستاره ها گذشته ام/ تا در خطهای عصیانی پیکرت شعله گمشده را برابیم./ دستم را به سراسر شب کشیدم، زمزمه نیایش در بیداری انگشتم تراوید./ خوشه فضا را فشردم، قطره های ستاره در تاریکی درونم درخشید./ و سرانجام در آهنگ مه آلود نیایش ترا گم کردم...» (سپهری، ۱۳۹۱: ۱۳۸)

در شعر «پشت دریاها» نیز توصیفات، متعلق به یک مکان جغرافیایی مشخصی نیست؛ «قایقی خواهم ساخت / خواهم انداخت به آب/ دور خواهم شد از این خاک غریب که در آن هیچ کسی نیست که در بیشه عشق / قهرمانان را بیدار کند/ قایق از تور تهی / و دل از آرزوی مروارید/ هم چنان خواهم راند / هم چنان خواهم خواند:/ دور باید شد، دور / مرد آن شهر اساطیر نداشت / زن آن شهر به سرشاری یک خوشه انگور نبود...» (همان: ۳۳۹)

حجّت عماد، عبارت «خاک غریب» را استعاره از این جهان می داند و مقصد شاعر را یک شهر آرمانی توصیف می کند: «قایق، توشه معنوی است که سپهری معتقد است تاکنون هیچ توشه ای را برای خود فراهم نکرده است. مروارید، منظور مشاهدات قلبی است. او می گوید: من تاکنون نتوانستم توشه ای را برای خود و برای سفر خویش فراهم کنم. این در حالی است که وجود من از مشاهدات و مکاشفات بهره ای ندارد و من در آرزوی یافتن این مشاهدات هستم.» (عماد، ۱۳۸۷: ۳۸۶) در این شعر، شاعر در انجام سفر خود به شهری می رسد که حتی خاک، موسیقی احساس اهالی آن را می شنود و آب و خرد و روشنی، ارث شاعران آن وادی است.

سپهری در مجموعه «حجم سبز» نیز از نخستین شعر آن با نام «از روی پلک شب» تا آخرین شعر این مجموعه با عنوان «تا نبض خیس صبح» سفر می‌کند. وی در طی طریق خویش، سه منزل تحوّل و تکاملی را می‌پیماید. به نظر می‌رسد که شاعر، این سه مرحله را پشت سر گذاشته است و در این سه مرحله، به سیر و سیاحت پرداخته و توشه برگرفته است. البته لازم است این سه مرحله، جزء سفرهای درونی شاعر محسوب شوند. محمد حقوقی در کتاب «شعر زمان» ما این سه منزل را چنین تبیین نموده است: «منزل نخست: زبان سپهری نرم و زنانه است و گاهی توخالی و مضحک نیز می‌شود. در این دوره، پرداخت‌ها عادی و ملموس است. فضا یکنواخت و بی‌رنگ و اشیاء، طبیعت خود را هم‌چنان حفظ کرده‌اند. شاعر به بطن اشیاء رسوخ نمی‌کند و روابط آنها را براساس بینش شاعرانه خویش قرار نمی‌دهد... منزل دوم: اشعار کتاب «حجم سبز»، با شعر «پیغام ماهی‌ها» آغاز می‌شود. از اینجا به بعد، نوعی پرداخت سوررئالیستی در شعر راه می‌یابد و اشیاء، طبیعت واقعی خود را فرو می‌نهند تا برای بیان معانی گنگ‌تر و درعین حال حسّی‌تر به کار آیند. اما این فضای سوررئالیستی، دارای هیچ‌گونه ارزش سمبولیک نیست و چیزی را جز وجود یک روح کلی در اشیاء و طبیعت و نیز سیلان و گردش تناسخی در آنها نشان نمی‌دهد. در این دوره، او صاحب شعوری والا تر می‌شود و مدینه فاضله اش، شکلی ذهنی‌تر، دور از دسترس‌تر و مشکل‌تر می‌یابد. دوره سوم «حجم سبز»، با شعر «آفتابی» (نشانی از راه روشن و هموار) آغاز می‌شود تا با «نبض خیس صبح» به پایان رسد. (حقوقی، ۱۳۸۳: ۲۷۳)

البته در شعر «چشمان یک عبور» نیز به این سه مرحله تکامل اشاره شده است. در مرحله اول، شاعر حالت جهل مطلوب کودکانه را دارد و بیشتر به دنبال سرگرمی‌ها و بازی‌های کودکانه است تا اینکه هجرتی از برگ شاخه او را تکان می‌دهد. از اینجا وارد دومین مرحله تکامل شعر شاعر می‌شویم که او به حقیقت اشیاء و به «بعاد پنهان گل‌ها» می‌رسد و همچنین عروج درخت، شیوع پر کلاغ و افوا وزغ را درک می‌کند: «من/ روبرو می‌شدم با عروج درخت،/ با شیوع پر یک کلاغ بهاره،/ با افول وزغ در سجایای نا روشن آب، با صمیمیت گنج فواره حوض،/ با طلوع تر سطل از پشت ابهام یک چاه.» (سپهری، ۱۳۹۱: ۴۲۰) سومین مرحله کودک، هم‌زمان است با آمدن کودک در میان هیاهوی ارقام که شاعر به درک روشن‌تر و دقیق‌تری از اشیاء می‌رسد و می‌گوید: «کودک از پله‌های خطا رفت بالا/ ارتعاشی به سطح فراغت دوید.» (همان: ۴۲۱)

شاعر در شعر زیر، از یک دشت طلایی صحبت می‌کند که در آن افسانه‌ها، سایه‌ها و سیاهی‌ها جایی ندارند. او بعد از گذر از این دشت طلایی، شاعر درخور آسمان است یا به عبارت دیگر، آسمانی می‌شود. سبب درک چنین مقام والایی، این است که شاعر «معتقد است که انسان از وجود خداست زیرا انسان از عالم او جدا شده و به خاک آمده است و خداوند به عالم بالا رفته است. این اعتقاد، نزدیکی سپهری به محبوب ازلی است زیرا او، خود و خدا را از یک سرچشمه می‌داند؛ از ستیغی می‌داند که جدا شده و به خاک آمده و خداوند به برترها سفر کرده است.» (عماد، ۱۳۷۸: ۱۹۶)

«نور را پیمودیم، دشت طلا را درنوشتیم/ افسانه را چیدیم و پلاسیده افکندیم/ کنار شن‌زار،
افتابی سایه‌بار، ما را نواخت/ درنگی کردیم.../ سیاهی رفت، سر به آبی آسمان سودیم، در خور
آسمان‌ها شدیم/ سایه را به درّه رها کردیم/ لبخند را به فراخنای تهی فشانندیم/ سکوت ما به هم
پیوست و «ما»، «ما» شدیم/ تنهایی ما تا دشت طلا دامن کشید/ آفتاب از چهره ما ترسید/ دریافتیم و
خنده زدیم/ نهفتیم و سوختیم. هرچه به هم‌تر، تنهاتر/ از ستیغ جدا شدیم/ من به خاک آمدم و بنده
شدم/ توبه بالارفتی و خدا شدی» (سپهری، ۱۳۹۱: ۱۷۷)

شعر «ندای آغاز»، آغاز «هجرت آسمان» است. در این شعر، شاعر سمت و سوی سفر شبانه خویش را چنین مطرح نموده است: «باید امشب بروم/ باید امشب چمدانی را که به اندازه تنهایی من جا دارد بردارم و به سمتی بروم که درختان حماسی پیدا است/ رو به آن وسعت بی‌واژه که همواره مرا می‌خواند./ یک نفر باز صدا زد سهراب! / کفش‌هایم کو؟» (سپهری، ۱۳۹۱: ۳۶۸) عبارات «وسعت بی‌واژه»، «آسمان هجرت خواهد کرد»، «لحظه‌های پراوج» و «طلوع انگور» و... ما را به این سمت و سو رهنمون می‌شود که سهراب به دنبال کفش‌های مکاشفه است.

وی در جای دیگر می‌گوید: «مرا سفر به کجا می‌برد؟ / کجا نشان قدم ناتمام خواهد ماند/ و بند کفش به انگشت‌های نرم فراغت گشوده خواهد شد؟ / کجاست جای رسیدن و پهن کردن یک فرش» (همان، ۲۹۲)

یا: «همیشه با نفس تازه راه باید رفت و فوت باید کرد/ که پاک پاک شود صورت
طلایی مرگ» (همان، ۲۹۵)

شاعر جهان‌دیده‌ما، از سرگذشت و ماجراهای سفری که در مصاحبت آفتاب به سر برده نیز یاد نموده است: «سفر مرا به زمین‌های استوایی برد/ و زیر سایه آن بانیان سبز تنومند/ چه

خوب یادم هست / عبارتی که به بیلاقی ذهن وارد شد: وسیع باش، و تنها سر به زیر و سخت / من از مصاحبت آفتاب می‌آیم / کجاست سایه؟» (سپهری، ۱۳۹۱: ۲۹۹)

«مخاطب باید رابطه آفتاب و سایه را در دو خط آخر این تصویر، بهتر درک کند: که آفتاب یا روشنائی، اشاره به مفهوم نام بودا (روشن) و سایه، اشاره به سایه درخت انجیر و در نهایت، اشاره به اشراق بوداست و اینکه سپهری نیز چون بودا، از ریاضت و اندیشیدن محض به جایی می‌رسد، دلش می‌خواهد تا به سایه درخت پناه برد تا شاید مثل بودا به اشراق برسد.» (ترابی، ۱۳۸۸: ۱۵۷)

از منظر سپهری، مرگ و نیستی نه تنها در کمین انسان است بلکه در انتظار اشیا نیز هست؛ حتی سبب «و روی میز، هیاهوی چند میوه نوبر/ به سمت مبهم ادراک مرگ جاری بود» (سپهری، ۱۳۹۱: ۲۸۶)

سهراب در اشعارش نمادهایی را به کار برده که بیانگر مفهوم ابدیت هستند.

۲-۱-۲ درختان و گیاهان نمادین

نماد، عنصری زبانی است، مصداق، موضوعی است در جهان مادی و تصور، همان مفهوم است. براساس این نظریه، میان نماد و مصداق (زبان و جهان خارج) رابطه مستقیم وجود ندارد بلکه این رابطه از طریق مفاهیم ذهن ما انجام می‌پذیرد. به نظر هگل، هنر نمادگرایی متوجه کشف و نمود نیروهای مبهم و مرموز و مخفی است که هم در طبیعت وجود دارند و هم در رویدادهای اجتماعی، تاریخی و انسانی. به سبب اینکه کشف و نمایش این روح مبهم و مرموز و مخفی، به سادگی ممکن نیست، با القا، اشاره و کنایه برای نمایش مفاهیم ذهنی بسنده کرده اند. (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۶۸: ۴۵) بنابراین، رابطه میان نماد و مصداق، نوعی پیوند روانی است؛ بدین ترتیب که ما وقتی در مورد اسمی فکر می‌کنیم، در همان لحظه، نوعی تصور ذهنی از موضوع مورد نظر آن اسم برای ما پدید می‌آید. پالمر نیز می‌گوید که رابطه صورت و معنی را نباید پدیده‌ای شمرد که هر بار با کاربرد یک لغت پدید می‌آید بلکه نوعی تداعی است که در ذهن انبار گشته‌است. تنها حاصل این نظریه، تعیین عناصری است که طبق تعریف، تصاویری از واژه‌هایی را که قرار است تعریف کند، منعکس می‌کند و آن مفهوم معنی واژه خواهد بود. (پالمر، ۱۳۶۶: ۵۳)

در اسطوره‌های ایرانی و هندی از درختان، گیاهان و گل‌ها به عنوان نماد جاودانگی یاد شده‌است. «گیاهان در تمامی شکل‌های خود، دو دلالت اساسی دارند: نخست، مربوط به تجدید

حیات سالانه آنهاست که وابسته به نمادپردازی مرگ و رستاخیز، در پی الگوی زمستان و بهار است و دوّم، فراوانی که پدیدآورنده مفهوم بارآوری و بارورسازی است. «(سرلو، ۱۳۸۸: ۴۶۸)

«سهراب با استدلال از هستی درخت، به ضرورت «بودن» می رسد.» (رستمی، ۱۳۸۹: ۵۰)

مفهوم نمادین دلالت‌های اساسی درختان و گیاهان در هشت کتاب سپهری، به کاج، سرو، سپیدار، چنار و درخت تبریزی و... مربوط می‌شود که به عنوان سمبل، با مفاهیم جاودانگی به کار رفته‌اند؛ از آنجا که واژه‌ها بر حسب ویژگی‌ای که آنها را در یک حوزه معنایی قرار می‌دهد، با هم آبی متداعی نامیده می‌شود. همان که در ادبیات به آن مراعات النظیر می‌گویند. (صفوی، ۱۳۷۹: ۱۹۸) پس سهراب، این نمادها را در قلمرو با هم آبی متداعی به کار برده است که در ادامه، آنها را به طور جداگانه تبیین می‌کنیم.

۲-۱-۲-۱-کاج:

کاج همانند دیگر درختان خزان‌ناپذیر یا همیشه سبز، از نمادهای جاودانگی است. «میوه درخت کاج را نیز نماد باروری دانسته‌اند.» (سرلو، ۱۳۸۸: ۳۹۶)

«می‌روی تا ته آن کوچه که از پشت بلوغ، سر به درمی‌آرند/ دو قدم مانده به گل/ پای فواره ی جاوید اساطیر زمین می‌مانی./ کودکی می‌بینی/ رفته از کاج بلندی بالا/ جوجه بردارد از لانه ی نور...» (سپهری، ۱۳۹۱: ۳۳۶)

«کاج را می‌توان به قیاس سرو که در ادب کهن رمز جاودانگی و سرسبزی و بلندی است، پلکان معراج انگاشت. در ذهن سهراب، بین خدا و درخت ارتباط است.» (شمیسا، ۱۳۷۶: ۲۷۱) «باید به ملتقای درخت و خدا رسید» (سپهری، ۱۳۹۱: ۴۰۳)

حجّت عماد در تفسیر و تبیین این شعر می‌گوید که: «کودک، سمبل سالک و رهرو است که به نزدیکی‌های محبوب ازلی رسیده است. کاج، نمودی برای طریق است. جوجه، استعاره از دستاوردهای طریق است که همان مشاهدات است.» (عماد، ۱۳۷۸: ۳۷۹) پس لانه نور، استعاره از ملکوت و جبروت است و سالک، کودکی است که خود را به نزدیکی ملکوت می‌رساند.

سپهری در «صدای پای آب»، به مجموعه‌ای از عناصر طبیعت اشاره می‌کند که کاج یکی از آنهاست. او معبود خود را در میان این عناصر می‌بیند: «و خدایی که در این نزدیکی است: لای این شب‌بوها/ پای آن کاج بلند/ روی آگاهی آب/ روی قانون

گیاه...» (سپهری، ۱۳۹۱: ۲۵۸) در این بند، کاج و سرو، رمز جاودانگی و بی‌مرگی است. سیروس شمیسا معتقد است که «از برخی از نقوش کهن چینی، چنین برمی‌آید که میترا (خدای خورشید) از کاج زاده شده است.» (شمیسا، ۱۳۷۶: ۴۶) و این مطلب، علاوه بر جاودانگی، بر تقدس این درخت دلالت دارد.

۲-۱-۲-۲ سرو

واژه سرو، چهار مرتبه در اشعار سهراب آمده است؛ وی در شعر «سمت خیال دوست» می‌گوید: «سرو/شیشه بارز خاک بود» و در شعر مسافر، خاطر نشان می‌کند که «با نشستن یک سار بر روی شاخه یک سرو/ کتاب فصل ورق خورد» وی در ادامه همین سروده، بیان می‌کند که در مسیر سفر مرغ‌های باغ نشاط، به شاعر، سلامت یک سرو را نشان داده‌اند. در این اشعار، سرو، سمبل محسوب می‌شود و در معنای رمزی به کار رفته است. رکس وارنر (Rex Warner) در کتاب «دانشنامه اساطیر جهان»، سمبل سرو را چنین تبیین می‌کند: «سرو، درخت ویژه آرامگاه و نماد مرگ است. از آنجایی که همیشه سبز است، نماد رستاخیز تصور می‌شده است؛ یونانی‌ها و رومی‌ها آن را با قدرت جهان زیرزمینی مربوط می‌دانستند. در روایات گوناگون آمده است که صلیب عیسی مسیح (ع)، ستون‌های معبد سلیمان و عصای هرکول از چوب درخت سرو درست شده بودند.» (وارنر، ۱۳۸۶: ۵۸۷)

سهراب سپهری، هنگام کنار هم قراردادن اجزای طبیعت در شعر خود، از سرو برای مفهوم جاودانگی استفاده نموده است. در علم معناشناسی، از این شگرد با عنوان هم‌نشینی (syntagmatic) یاد شده است. دنیل چندلر (Daniel Chandler)، معتقد است که «مجموعه عناصر هم‌نشین یا سازه‌های ترکیبی، از دال‌های مرتب‌اند که یک کل معنادار را در یک متن تشکیل می‌دهند (که به تبعیت از سوسور زنجیر نامیده می‌شوند.)» (چندلر، ۱۳۸۷: ۱۳۰) «من نمازم را وقتی می‌خوانم/ که اذانش را باد، گفته باشد سرگلدسته سرو...» (سپهری، ۱۳۹۱: ۲۵۸) رابطه گلدسته و سرو در این شعر قابل تأمل است. علاوه بر این که روی کاشی‌های گلدسته‌ها، شکل سرو مصور می‌شود، کاربرد این عبارت جاودانگی دعوت الهی به سمت نیایش، آرامش و ابدیت را نیز به ذهن متبادر می‌نماید. در مقاله «هم پیوندی درخت و اشراق»، نویسنده معتقد است که سرو در اشعار سپهری و باور مردم، نماد حیات و زندگی است، درخت بهشتی و مظهر اتصال زمین و آسمان است و نماد

روح سبزی می باشد که نامیرایی و بیداری اصیل را گواهی می دهد. (رستمی، ۱۳۸۹: ۵۷ و ۵۸)

۲-۱-۲-۳- سپیدار (تبریزی، چنار)

در فرهنگ نمادها، اثر خوان ادواردو سرلو (Juan Eduardo Cirlot)، سپیدار به عنوان نماد در ادیان، مذاهب و فرهنگ‌های گوناگون جهان معرفی شده است. وی در تعریف این نماد می گوید: «سپیدار، گذشته از اینکه نمادی وابسته به درختان، جنگل‌ها و زندگی گیاهی است، مفهوم تمثیلی نیز برخاسته از این واقعیت دارد که دوسوی برگ‌های این درخت، دارای دو رنگ سبز متفاوت است. بنابراین، نمادی از درخت زندگی است؛ سبز روشن در سویی که آب است (ماه) و سبز تیره در سوی آتش (خورشید)». (سرلو، ۱۳۸۸: ۴۶۹)

شاعر از پشت درخت زندگی، صدایی می شنود که او را به نادیده گرفتن و چشم فرو بستن از پیرامون خود دعوت می کند. «دشت‌هایی چه فراخ! / کوه‌هایی چه بلند! / در گلستانه چه بوی علفی می آمد! / من در این آبادی پی چیزی می گشتم: / پی خوابی شاید / پی نوری، ریگی، لبخندی. / پشت تبریزی‌ها / غفلت پاکی بود، / که صدایم می زد.» (سپهری، ۱۳۹۱: ۳۲۷)

و در شعر «نشانی» نیز هنگامی که سوار، از رهگذر که خودسالک و مرد طریقت است، سؤال می کند، او هنگام دادن نشانی، به سمت درخت سپیدار اشاره می کند و این درخت را راهنما و نشانه‌ای برای رسیدن به مقصد به وی می نمایاند. «رهگذر شاخه نوری که به لب داشت به تاریکی شن‌ها بخشید / و به انگشت نشان داد سپیداری و گفت: / نرسیده به درخت کوچه باغی است که از خواب خدا سبزتر است / و در آن عشق به اندازه پره‌های صداقت آبی است / می روی تا ته آن کوچه که از پشت بلوغ، سر بدر می آرند / پس به سمت گل تنهایی می پیچی» (همان: ۳۳۵)

سیروس شمیسا در شعر نشانی، به هفت وادی سیر و سلوک اشاره کرده است و از درخت سپیدار به عنوان نخستین مرحله، یعنی طلب، یاد کرده است. (شمیسا، ۱۳۷۶: ۲۶۴)

۲-۱-۲-۴- گل ااقیا، گل سرخ، گل نیلوفر

در شعر سهراب، هر جا که سخن از زیبایی است، طبیعت نیز به چشم می آید. او برای بیان سرسبزی، طراوت و طبیعت خدا، بیشتر از سه گل یاد شده استفاده کرده است. براین اساس، گل نیلوفر در مجموع، بیست و چهار مرتبه در هشت کتاب سهراب تکرار شده است؛ ااقیا، هفت مرتبه و گل سرخ، شش بار در سروده‌های این شاعر تکرار شده‌اند.

نیلوفر نمادی بین اکثر آیین‌ها و فرهنگ‌هاست و بیش از همه در فرهنگ هندی بازتاب یافته است. این گل، رمز عرفان است «در مرداب می‌روید اما به گند آن آغشته نمی‌شود. گل نیلوفر بر روی آب مرداب می‌ماند اما خیس نمی‌شود و از این‌رو رمز انقطاع است.» (شمیسا، ۱۳۷۶: ۱۱۷) وارنر پیرامون این نماد می‌نویسد: «ازیریس، خدای جهان زیرزمینی، معمولاً تاجی از شکوفه‌های نیلوفر بر سر دارد درحالی که هوروس، در مقام سکوت، بوداوار و انگشت برب، بر گل نیلوفر نشسته است. نیلوفر در اسطوره‌های هندو، روح باشنده متعال به شکل یک نیلوفر زرین در دریای پهناور تجلی یافت. از ناف ویشنو، نیلوفری برمی‌آید که برهما یا آفریننده «زاده نیلوفر» رویش نشسته است. این نیلوفر در جهان می‌گسترده و از گلبرگ‌هایش، کوه‌ها، تپه‌ها، دره‌ها و رودها پدید می‌آیند.» (وارنر، ۱۳۸۶: ۵۷۵)

البته گاهی نیلوفر رمز عارف نیز محسوب می‌شود؛ از این‌رو که عارف مثل گل نیلوفری است که در مرداب رویده است: «اگرچه منحنی آب بالاش خوبی است / برای خواب دل‌آویز و ترد نیلوفر / همیشه فاصله‌ای هست» (سپهری، ۱۳۹۱: ۲۹۰)

در این شعر هم به گل نیلوفر، ویژگی نمادین اعطا شده است: «صدای کن مرا / صدای تو خوب است / صدای تو سبزینه آن گیاه عجیبی است / که در انتهای صمیمیت حزن می‌روید» (همان، ۳۷۰)

گل سرخ، همان‌طور که اشاره شد از زمره گل‌های ابدی شعر سپهری است. «یک گل سرخ در اساس، نماد تمامیت، موفقیت کامل و کمال است؛ از این‌رو، تمامی اندیشه‌هایی را که به این ارزش‌ها وابسته‌اند، می‌توان متعلق به گل سرخ دانست.» (سرلو، ۱۳۸۸: ۶۵۸)

«من شعری در پایان «صدای پای آب»، بر این نکته تأکید می‌کند که شناسایی راز گل سرخ نه کار ماست. شاعر معتقد است که: «کار ما شاید این است / که در افسون گل سرخ شناور باشیم پشت دانایی اردو بزیم / دست در جاذبه یک برگ بشویم و سرخوان برویم / صبح‌ها وقتی خورشید در می‌آید متولد بشویم / هیجان را پرواز بدهیم / روی ادراک فضا، رنگ، صدا، پنجره، گل، نم بزیم / آسمان را بنشانیم میان دو هجای هستی / ریه را از ابدیت پر و خالی بکنیم / بار دانش را از دوش پرستو به زمین بگذاریم / نام را باز ستانیم از ابر / از چنار، از پشه، از تابستان / روی پای تر باران به بلندی محبت برویم / در به روی بشر و نور و گیاه و حشره باز کنیم / کار ما شاید این است. که میان گل نیلوفر و قرن / پی آواز حقیقت برویم.» (سپهری، ۱۳۹۱: ۲۸۱)

صالح حسینی در مورد جلوه‌های گوناگون گل نیلوفر در شعر یاد شده، می‌نویسد:

«به این ترتیب، در پایان شعر دوباره به همان نیلوفر اسطوره‌ای جهان بنیاد می‌رسیم. نیلوفر جلوه‌های گوناگونی می‌یابد. گاهی به صورت گیاهی درمی‌آید، گاهی در صورت درخت و گل سرخ و شقایق تجلی می‌کند. گاهی نقش سفالینه‌ای از خاک سیلک می‌شود و دست آخر، جلوه‌اسب می‌گردد و اصلاً خود شعر "صدای پای آب" می‌شود. چه کل شعر، چیزی جز بیان استعاری این حقیقت نیست.» (حسینی، ۱۳۷۹: ۳۹)

«کعبه‌ام بر لب آب / کعبه‌ام زیر اقاقی‌هاست / کعبه‌ام مثل نسیم، می‌رود باغ به باغ، می‌رود شهر به شهر»

«اقاقیا از درخت‌هایی است که در برخی از مذاهب جادویی قدیم هم نقشی دارد؛ مثلاً عزّی از بت‌های معروف عرب، در درخت سَمُر که یکی از انواع اقاقیاست، قرار داشت. در فرهنگ سمبل‌ها ذیل acacia می‌نویسد: نزد مصریان مقدس بود (تا حدودی به سبب گل‌های سفید و قرمزش). در آموزه‌های هرمسی رمز testament of Hiram است که می‌گوید «آدمی باید بداند که چگونه بمیرد تا بتواند دوباره در ابدیت زنده شود.» رمز روح و جاودانگی بودن اقاقیا در هنر مسیحی، مخصوصاً رومانسک، مورد استفاده بود. (شمیسا، ۱۳۷۶: ۴۹) سپهری، علاوه بر کاربرد گل‌ها و درختان نمادین، از بهار و رنگ سبز نیز بهره می‌برد تا موضوع رستاخیز و حیات مجدد را مطرح نماید

۲-۱-۲-۵- بهار و برگ سبز

در این شعر، عبارات «پر از برگ سبز شدن روح» و «سمت حیات» دلالت بر مقام جادانگی دارد: «و در کدام بهار / درنگ خواهی کرد / و سطح روح پر از برگ سبز خواهد شد؟ / کجاست سمت حیات؟ / من از کدام طرف می‌رسم به یک هدهد؟» (سپهری، ۱۳۹۱: ۲۹۳) منصور نوربخش می‌گوید: «پر از برگ سبز شدن حکایت از یکرنگی «رنگ سبز» و کنایه از به وحدت رسیدن است.» (نوربخش، ۱۳۷۶: ۸۸) صالح حسینی نیز سمت و سوی حیات را جایی می‌داند که با یک هدهد مشخص می‌شود. «چون هدهد به مرغ آب‌شناس هم معروف است، احتمال دارد منظور از سمت حیات، همان سمت آب حیات باشد. با چنین احتمالی می‌توان گفت که منظور از بهار و برگ سبز، شادابی و جاودانگی است؛ یعنی مصون ماندن از خزان و شکست رنگ. با این همه، شاید آمدن هدهد در مقام مرشد، بتواند انسان را به سرچشمه جاودانگی رهنمون گردد زیرا مرشد به سالک سیر الی الله را می‌آموزد و این راهی است که در آن فنا عین بقاست.» (حسینی، ۱۳۷۹: ۱۱۵)

۲-۱-۲-۶- میوه خدا = سیب

سیب، میوه‌ای اسطوره‌ای است. این میوه از گونه‌ای قداست در میان مردم برخوردار است تا جایی که معتقدند: «قطع درخت سیب بدشمنی می‌آورد چون سیب معادل جاودانگی، جوانی و شادی ابدی در حیات پس از مرگ است. ایزدان اسکاندیناویایی با خوردن سیب‌های طلایی ایدون (Idun)، ایزدبانوی جوانی و بهار، برای ابد جاودان مانده‌اند. در افسانه‌های ویلز، شهریاران و قهرمانان، پس از مرگ جسمانی، به زندگی شاد خود در بهشت سرشار از درختان سیب به نام آوالون ادامه می‌دهند. (وارنر، ۱۳۸۶: ۵۶۶) سیروس شمیسا هم معتقد است که سهراب، سیب را در شعر زیر به سبب خاصیت جاودانگی‌اش، میوه خدا معرفی نموده است. (شمیسا، ۱۳۷۶: ۵۴)

«میوه کال خدا را آن روز، می‌جویدم در خواب» (سپهری، ۱۳۹۱: ۲۶۱) شمیسا معتقد است که هیاهوی میوه‌ها و در نهایت خورده شدن آنها، مرگ را در ذهن شاعر متداعی می‌کند. (شمیسا، ۱۳۷۶: ۱۲۱) در این شعر نیز عبارت «میوه بالا» دلالت بر مشاهدات و مکاشفات دست‌نیافتنی دارد. «آن سوی باغ، دست ما، به میوه بالا نرسید» (سپهری، ۱۳۹۱: ۱۸۷)

عماد حجّت در شعر زیر، میوه‌های بی‌نهایت را استعاره از تجلیات حق می‌داند. روح خود را به ظرفی برای گنجاندن این تجلیات تشبیه می‌کند. و «خود را کوچک‌تر از آن می‌داند که بتواند تجلیات را درون خود جای دهد. او خطاب به مرشد خود می‌گوید: روح من، آن اندازه گسترده نیست که بتوانم تجلیات محبوب را در آن جا دهم. (حجّت، ۱۳۷۸: ۴۰۴)

«میوه‌های بی‌نهایت را کجا می‌شد میان این سبد جا داد؟» (سپهری، ۱۳۹۱: ۳۴۷)

۲-۱-۲-۷- خوشه انگور

انگور در سروده‌های سپهری، مفهوم مرگ اختیاری را دربردارد. او در «صدای پای آب» می‌گوید: «مرگ با خوشه انگور می‌آید به دهان»؛ بنابراین، انگور به گونه‌ای، نماد مرگ و فناء فی‌الله است. شمیسا در کتاب «نگاهی تازه به سهراب سپهری» بر این نکته تأکید کرده‌است: «انگور، معرفت و نور است زیرا شراب در آیین‌های رمزی و تأویلی، زایل‌کننده عقل متعارف و عطاکننده حکمتی دیگر است. در شعر عرفانی فارسی، پیر مغان نخست به طلبه عرفان از این آب شستشو دهنده و عقل‌سوز می‌دهد و نوشیدن آن، یکی از آیین‌های تشرّف و آشناسازی (Initiation) در عرفان است. انگور در سمبلیسم سهراب سپهری، گاهی مرگ

است..» (شمیسا، ۱۳۷۶: ۲۰۶) در شعر زیر باز هم «انگور»، رمز مرگ اختیاری است: «مرا به وسعت تشکیل برگ‌ها بپرید / مرا به کودکی شور آب‌ها برسانید / و کفش‌های مرا تا تکامل تن انگور / پراز تحرک زیبایی خضوع کنید» (سپهری، ۱۳۹۱: ۳۰۶)

۲-۱-۲-۸- گیاهی در هند

سپهری در شعر زیر برای خویش نسبی قدیمی و اسطوره‌ای ثبت کرده است: «اهل کاشانم / نسیم شاید برسد / به گیاهی در هند، به سفالینه‌ای از خاک سیلک / نسیم شاید، به زنی فاحشه در شهر بخارا برسد.» (سپهری، ۱۳۹۱: ۲۶۰)

شاعر در ادامه، «هم از پدر و مادر خود و هم از پدر و مادر انسان نوعی و تاریخی سخن می‌گوید. اولین انسان گیومرث بود؛ به معنی زنده‌میرا. وقتی گیومرث مرد، پس از چهل سال از نطفه او، دو ساقه به هم چسبیده ریباس روید که یکی مشی و دیگری مشیانه (معادل آدم و حوا) شد و بشر از نسل آنان زاد. این اسطوره آریایی‌هاست که در هند و ایران معمول بود. از این‌رو می‌گوید: به گیاهی در هند.» (شمیسا، ۱۳۷۶: ۵۱) شاعر با این چنین نسبی، با گذر از مقام طهارت و سادگی دوران کودکی و عشق جوانی، می‌خواهد به «چراغ ابدی» روشن شده در کوچه‌های بنارس برسد. گویا وی تصمیم گرفته است این نسب قدیمی را جاودانه سازد زیرا می‌خواهد به مقام درک حقیقت اشیا برسد و جایگاه آن‌را «طرف دیگر شب» معرفی می‌کند.

۲-۱-۳- شب

شب در برخی اشعار سپهری به صورت عنصری منفی و مهیب جلوه‌گر می‌شود. این دیدگاه بیشتر در دفتر نخست مشاهده می‌شود؛ مثلاً «شب» را در چنین عباراتی به تصویر کشیده است: «جنبشی نیست در این تاریکی / دست‌ها، پاها در قیر شب است» (سپهری، ۱۳۹۱: ۵) در صورتی که در دفاتر پایانی، شاعر در تاریکی شب به جست‌وجو می‌پردازد و شب به گونه‌ای آغاز مکاشفات اوست و در تاریکی، به فکر یک «بره روشن» می‌افتد و در این تاریکی، امتداد تر بازوهایش را در زیر بارانی می‌بیند که «دعاهای نخستین بشر را تر کرد» و به سمت «چمن‌های قدیم، به طلایی‌ها» در می‌گشاید تا بتواند اعلام کند که: «من در این تاریکی / ریشه‌ها را دیدم / و برای بته نوس مرگ، آب را معنی کردم.» (همان: ۳۶۵)

آرکی تایپ آب، در شعر یاد شده، از کهن ترین سمبل هاست. «آب بر بنیاد روایات هرمنسی، ربّ النوع، نو (nu) جوهری بود که الهگان نه گانه نخستین، از او زاده شدند. مردم چین، آب را جایگاه اژدها می دانستند زیرا در آغاز، همه چیز مانند دریایی بی نور بود. در هندوستان، به طور کلی، عنصر آب را نگاه دارنده زندگی می دانند که در سراسر طبیعت به شکل باران، شیره گیاهی، شیر و خون جریان دارد. آبها نامحدود و بی مرگ، آغاز و پایان تمامی پدیده های روی زمین اند.» (سرلو، ۱۳۸۸: ۹۱) همچنین، «آب» بیانگر گذر از مرحله ای به مرحله دیگر است. شاعر باور ندارد که مرگ پایان دهنده به زندگی اش است؛ برای مرگ، آب را معنا می کند تا مرگ برای معراج او به ابدیت، پلکانی گردد.

در شعر زیر، عبارت «طرف دیگر شب» به کار رفته است: «اهل کاشانم / اما / شهر من کاشان نیست. شهر من گمشده است / من با تاب / من با تب / خانه ای در طرف دیگر شب ساخته ام» (سپهری، ۱۳۹۱: ۲۷۰)

«حالا بینیم طرف دیگر شب چیست؟ معنای اولیه آن روز است اما در معنای مجازی، عبارت است از رفتن به ساحل دیگر؛ یعنی رسیدن به مرگ. پس "خانه"، به معنی گوراست؛ گوری به وسعت تمام زمین. من شعری با پیوستن به خاک، با نباتات و آب و روشنی یگانه می شود و با آغاز زمین، یعنی با آغاز اساطیری، پیوند می خورد و به همان گیاهی در هند و سفالینه ای از خاک سیلک می رسد. تن خاکی او، فنا می شود اما در وجود زنده باغچه و روشنی و آب بقا می یابد.» (حسینی، ۱۳۷۹: ۲۹)

۲-۱-۴- کبوتر

مردم اسلاو، بر این باورند که «روح پس از مرگ به شکل کبوتر درمی آید. این پرنده در نمادپردازی کلی تمامی حیوانات بالدار، یعنی در معنویت و نیروی تعالی مشترک است.» (سرلو، ۱۳۸۸: ۶۱۳)

«دقیقه ها مرا تا کبوتران مکرر / در آسمان سپید غریزه اوج دهید» (سپهری، ۱۳۹۱: ۳۰۷)

سیروس شمیسا، کبوتر را نماد مرگ و زندگی می داند: «کبوتر به سبب باز و بستن پرها و رفتن و آمدن های مکرر، رمز مرگ و زندگی توأمان است. در «صدای پای آب» گفته بود: «مرگ پایان کبوتر نیست». به عبارت دیگر می توان گفت که شاعر در انتظار زندگی دیگری است که او را به اوج آسمان سپید می رساند. از سوی دیگر، سمبل کبوتر با فنا ارتباط دارد؛ «در آیین بودایی، سامسارا (سنساره)، آن حیات و ممات های پی در پی است که آدمی را از وصول به نیروانا بازمی دارد. وظیفه آدمی این است که هرچه زودتر از این گردونه بگریزد و به نیروانا (فناء فی الله) واصل شود.» (شمیسا، ۱۳۷۶: ۱۸۲)

۲-۱-۵- شبنم

شاعر با کاربرد یک تشبیه مرگب، می‌خواهد با دست بدوی «تن احساس برگ» را جاودانه سازد: «درابتدای خودش بود / و دست بدوی او شبنم دقایق را / به نرمی از تن احساس برگ برمی‌چید...»

دقیقه، نشان از گذر عمر و زمان است. آدمی آغشته به زمان است. با زدوده شدن این آغستگی، «شبنم دقایق» آدمی به جاودانگی می‌رسد. دیگر اینکه کاربرد «ابتدای خودش» و «دست بدوی»، حکایت از آغاز اساطیری دارد. اگر برچیده شدن شبنم دقایق را رسیدن به بی‌زمانی بدانیم، آنچه به ابدیت پیوند می‌خورد، هم دست بدوی است و هم تن احساس برگ است. به نظر می‌رسد که این دست بدوی، دست معشوقه شاعر است.

۲-۱-۶- زن

در اشعار سپهری، القابی برای زن آمده که زن را در قلمرو جاودانگی قرار داده است. «در عاشقانه- عارفانه‌های سپهری، معشوق/زنی، اثیری- اساطیری، ازلی است که با حضور همراه و راهنمایی وجدان‌وارش، با شاعر و گاه پیشتر از او، به بی‌زمانی و ابدیت می‌رسد.» (مرادی کوچی، ۱۳۸۰: ۲۲۳) به عنوان مثال در شعر زیر، «شاسوسا» شاعر، را به سوی ابدیت فرامی‌خواند:

«شاسوسا، شبیه تاریک من! / تاریک کن، تاریک تاریک. شب اندامت را در من ریز / دست مرا بین: راه زندگی‌ام در تو خاموش می‌شود / راهی تهی، سفری به تاریکی...» (سپهری، ۱۳۹۱: ۱۲۹)

شهناز مرادی کوچی، در کتاب «معرفی و شناخت سهراب سپهری» می‌نویسد که «شاسوسا»، زن اساطیری شعر سهراب است که نقش دثنای راهنمای اساطیر ایران را داراست و «با گشودن چشم‌هایش، شب جاودانگی شاعر را فرامی‌گیرد و یگانگی و وصلشان، پیوستن به ابدیت گل است چرا که آنان در همراهی و همدلی، جوشش اشک هماهنگی را می‌شنوند و با شیرۀ گیاهان به سوی ابدیت می‌روند: «همراه! ما به ابدیت گل‌ها پیوسته‌ایم.» (مرادی کوچی، ۱۳۸۰: ۲۲۴) عبارت «شاسوسا» در شعر سهراب، مصادیق دیگر نیز دارد؛ به‌طور مثال، جلال خسروشاهی آن‌را مقبره‌ای با قدمت بسیار می‌داند که در کاشان واقع شده است. (خسروشاهی، ۱۳۷۵: ۱۳۴) اما با توجه به ویژگی‌هایی که در شعر سهراب برای شاسوسا نقل نموده و او را مورد خطاب قرار داده است، شاسوسا موجود خیالی و محبوب شاعر است که از بدایت تا ابدیت، همگام و همراه شاعر است تا اینکه به بیکرانگی و جاودانگی

می‌رسند؛ به‌طور مثال، می‌توان به موارد زیر اشاره نمود: «کسی روی خاکستر بال‌هایم راه می‌رود/ دستی روی پیشانی‌ام کشیده شد، من سایه شدم:/ «شاسوسا» تو هستی؟!... در این عطش تاریکی صدایت می‌زنم: شاسوسا! این دشت آفتابی را شب کن/ تا من، راه گمشده را پیدا کنم/ و در جا پای خودم خاموش شوم/ «شاسوسا» وزش سیاه و برهنه! خاک زندگی‌ام را فراگیر./ لب‌هایم از سکوت بود/ انگشتش به هیچ‌سو می‌لغزید/ ناگهان، طرح چهره‌اش از هم پاشید و غبارش را باد برد..» (سپهری، ۱۳۹۱: ۱۲۷)

همچنین در شعر زیر، از زن با ویژگی تعالی‌بخشنده یاد شده است که شاعر را از تاریکی‌های زمینی به سمت روشنایی آسمان فرامی‌خواند: «زن دم درگاه بود / با بدنی از همیشه / رفتم نزدیک: چشم مفصل شد.» (همان: ۳۹۰)

سیروس شمیسا در کتاب «نگاهی به سهراب سپهری» معتقد است که: «با بدنی از همیشه»، یادآور کیفیت جاودانگی آنیماست. اسم شعر، ترکیب پارادوکسی «نزدیک دورها» است؛ دور، اسم دیگر آنیماست. (شمیسا، ۱۳۷۶: ۲۲۷)

در شعر زیر نیز اوصافی که برای زن ذکر شده، قابل تأمل است: «عصر چند عدد دسار / دور شدند از مدار حافظه کاج/ نیکی جسمانی درخت بجا ماند./ عفت اشراق روی شانه من ریخت/ حرف بزنی زن شبانه موعود! / زیر همین شاخه‌های عاطفی باد/ کودکی‌ام را به دست من بسپار/ در وسط این همیشه‌های سیاه/ حرف بزنی، خواهر تکامل خوش‌رنگ! / خون مرا پر کن از ملایمت هوش/ نبض مرا روی زبری نفس عشق/ فاش کن/ روی زمین‌های محض/ راه برو تا صفای باغ اساطیر/ در لبه فرصت تالو انگور/ حرف بزنی، حوری تکلم بدوی!» (سپهری، ۱۳۹۱: ۳۷۸)

صالح حسینی با مقایسه نمودن جلوه‌ها و تصاویر زن در این شعر با شعر مسافر می‌گوید که: «زن در اینجا، «زن شبانه موعود» است و در آنجا، به دلیل بلند بودن «آفتاب تغزل» و مذکور افتادن «موسم برکت» در وصف زن می‌توان گفت که «زن روزانه موعود» است. در اینجا، از زن خواسته شده که روی زمین‌های محض تا صفای باغ اساطیر راه برود و در آنجا، زن با باغ اساطیر و ادیان در پیوند است. در اینجا، زن لقب حوری دارد و در آنجا، در یکی از جلوه‌هایش عبارت از حواست. در اینجا، زن «حوری تکلم بدوی» است و در آنجا، «در ابتدای خودش» است و دست او بدوی است. (حسینی، ۱۳۷۹: ۱۱۲)

همچنین در شعر زیر، اشاره شده که زن، رساننده به کمال و بیکرانگی است: «من از کنار تغزل عبور می‌کردم / و موسم برکت بود/ و زیر پای من ارقام شن لگد می‌شد/ زنی شنید/ کنار

پنجره آمد، نگاه کرد به فصل / در ابتدای خودش بود / و دست بدوی او شبنم دقایق را / به نرمی
از تن احساس برگ برمی چید...» (مسافر: ۳۰۴)

۲-۲- تقابل های معنایی ابدیت

۲-۲-۱- هیچ

هیچ و جاودانگی در زمره تقابل های معنایی قرار می گیرند. منظور ساختارگراها از تقابل، تقابل های جانشینی است. تمایزها در انواع مختلفی از تقابل ها نمایان می شدند که مهم ترین آنها از نظر چندلر، عبارتند از: «تقابل ها (تناقض های منطقی): اصطلاحاتی که مانعاً الجمع هستند؛ مانند مرده-زنده زیرا غیرزنده، مرده است. تضادها (عکس منطقی): اصطلاحاتی که در مقایسه با هم در یک بعد یکسان قابل درجه بندی باشند (مثلاً: خوب-بد که غیر خوب لزوماً برابر با بد نیست)» (چندلر، ۱۳۸۷: ۱۶۰) اصطلاح تضاد معنایی را هم برای معانی متقابل به کاربرده اند و واژه هایی که در تقابل معنایی با یکدیگر قرار می گیرند، متضاد یکدیگراند. «همیشه یکی از صورت های متضاد، نشان دار و دیگری، بی نشان است؛ یعنی تنها یکی از این صورت ها برای پرسش و صحبت پیرامون کلّ معنی مورد استفاده قرار می گیرند. هر کدام از این واژه های متضاد، کامل کننده دیگری است که لاینز از این مسئله به عنوان مکمل سازی یاد می کند.» (پالمر، ۱۳۶۶: ۱۳۶) هیچ، معادل اصطلاح عرفانی «فنا» است. فنا از دیدگاه عرفا این چنین تعریف شده است: «فنا، نیستی و محو شدن. در اصطلاح، یعنی فنای بنده در حق که جهت بشریت بنده، در جهت ربوبیت حق محو گردد.» (سجّادی، ۱۳۸۶: ۶۲۸) در سروده های سپهری، از دو «هیچ» یاد می شود که هر دوی آنها معادل واژه «درک وصال و محضر خدا» یا اصطلاح «فنا» هستند:

الف-هیچ خوش رنگ

این اصطلاح در شعر «اینجا همیشه تیه» استفاده شده است. شاعر، این گونه شعر خود را آغاز می کند: «ظهر بود،/ ابتدای خدا بود...» و در پایان از مخاطب شعری خود، که او را «ای شبیه / مکث زیبا» خطاب می کند، می پرسد: «در چه سمت تماشا / هیچ خوش رنگ / سایه خواهد زد؟ / کی / انسان / مثل آواز ایثار / در کلام فضا کشف خواهد شد.» (سپهری، ۱۳۹۱: ۴۲۹) که می توان آن را معادل هیچ گرفت.

ب-هیچ ملایم

در اشعار سهراب «هیچ ملایم» برای خدا نیز به کار برده شده است. «مرا به خلوت ابعاد

زندگی ببرید / حضور هیچ ملایم را / به من نشان دهید.» (همان: ۳۰۷)

واژه «هیچ» در اشعار سهراب، در معنی دوم به کار رفته است. یکی از معانی «هیچ» در شعر سهراب، به معنای «لا»، «فنا»، نابود و محو است: «من سازم: بندی آوازم، برگیرم، بنوازم، برتارم زخمه «لا» می زن، راه فنا می زن.» (همان: ۲۲۳)

صالح حسینی «لا» را این گونه تعبیر می کند: «در واقع «لا»، یادآور لا اله الا الله است که با نفی آغاز می شود و به اثبات می انجامد؛ یعنی هیچ می شود. «فنا» هم موهوم معنای بقا در عین فناست و یادآور فناء فی الله. تنها در هیچ شدن است که آدم به ابدیت می رسد؛ عین رود که با هیچ شدن و محو شدن به دریا می پیوندد.» (حسینی، ۱۳۷۹: ۹۵) وی در ادامه می گوید: «به این اعتبار، شاید بتوان گفت منظور از "هیچ ملایم" در آخر منظومه مسافر - شعر یادشده - «خدا» باشد. خدایی که عالم، محضر اوست و در عین حال، غایب است، در همه جا هست و هیچ جا نیست و راه رسیدن به او، تنها از مسیر «لا» می گذرد. (همان)

در منظومه مسافر، پیش از "هیچ ملایم"، واژه هیچ یک باردیگر هم آمده است. «و در کدام زمین بود / که روی هیچ نشستیم / و در حرارت یک سبب دست و روشستیم / جرقه های محال از وجود برمی خاست» (سپهری، ۱۳۹۱: ۳۰۶)

در اینجا «هیچ» موهوم معنای مکان است؛ جایی که هیچ جا نیست ولی جادهنده است. چنین جایی در جغرافیای این عالم پیدا نمی شود. از خود زمین، معنای مکان مستفاد می شود ولی با آمدن «هیچ»، مکان، لامکان می شود. (حسینی، ۱۳۷۹: ۹۵)

در منظومه «مسافر» سپهری از همان آغاز، در گیر مفهوم مرگ است و سفر نیز حرکتی است که به مرگ و «هیچ» می انجامد. مرگ و نیستی که نه تنها در انتظار انسان بلکه اشیا نیز هست، حتی سبب: «و روی میز، هیاهوی چند میوه نوبر / به سمت مبهم ادراک مرگ جاری بود.» (سپهری، ۱۳۹۱: ۲۸۶)

یا: «همیشه با نفس تازه راه باید رفت و فوت باید کرد / که پاک پاک شود صورت طلایی مرگ» (همان: ۲۹۵) و سرانجام، شعر با تأکید سفر و گذشتن از ایستگاه های گوناگون، به مرگ یعنی «هیچ ملایم» می رسد و با آرزوی پیوستن به «وسعت تشکیل

برگ‌ها» و «کودکی شور آب‌ها» و رسیدن به «خلوت ابعاد» و دیدن «هیچ ملایم» یا مرگ، پایان می‌گیرد.

۲-۲-۲ - مرگ

مرگ از دیرباز دغدغه‌ای برای بشر بوده است و همواره، ذهن او را به خود مشغول داشته است. مرگ‌اندیشی در اشعار شاعران و ادیبان، بازتاب گسترده‌ای داشته است و این گونه از اشعار سپهری برمی‌آید که به مرگ خوش بین است و نگاهی مثبت به این پدیده دارد. او مرگ را پایان و انجام نمی‌داند بلکه آن را قسمتی از زندگی می‌داند. در سروده‌های او، «مرگ» به واژه‌هایی چون «خواب» تشبیه شده است و نمادهایی چون «سکوت» دارد. «در مجموعه «صدای پای آب»، سپهری به صراحت در مورد مرگ سخن می‌گوید و آن را جزیی از زندگی می‌داند و در این مجموعه است که مرگ «معنای متفاوتی می‌یابد و با مفهوم محو شدن و فنای عرفانی یکی می‌شود.» (نوربخش، ۱۳۷۶: ۱۴۱) او در این منظومه به واقعیت مرگ می‌رسد و به آن اشاره می‌کند: «و ترسیم از مرگ / مرگ پایان کبوتر نیست / مرگ وارونه یک زنجره نیست / مرگ در ذهن افاقی جاری است / مرگ در آب و هوای خوش‌اندیشه نشیمن دارد. / مرگ در ذات شب دهکده از صبح سخن می‌گوید / مرگ با خوشه انگور می‌آید به دهان / مرگ در حنجره سرخ‌گلو می‌خواند / مرگ مسئول قشنگی پر شاپرک است / مرگ گاهی ریحان می‌چیند / مرگ گاهی ودکا می‌نوشد» (سپهری، ۱۳۹۱: ۲۵۷)

علی‌رغم آن، مرگ در دفاتر نخستین، عنصری دهشتناک است و برخلاف مجموعه‌های دیگر معنی فناء فی‌الله را در خود ندارد و تنها معنی افسردگی و نیستی را دارد. «در این دفتر او تسلیم تسلیم است: «در نیندیم به روی سخن زنده تقدیر که از پشت چپ‌های صدا می‌شنویم»

«و در پایان منظومه، ما را به جست و جوی آنچه خود عمری به دنبالش بوده است فرامی‌خواند: «کار ما شاید این است / که میان گل نیلوفر و قرن / پی آواز حقیقت باشیم.» (وزیرنیا، ۱۳۷۹: ۵۰)

«بیگاه است، ببوی و برو و چهره زیبایی در خواب دگر بین» (همان: ۲۰۴)

قید بی گاه، گذر زمان را می‌رساند. شاعر می‌گوید دیرگاه است، از این جهان که مثل خواب است، توقع چندانی نداشته باش؛ برو و زیبایی‌ها را در دنیایی ابدی جستجو کن.

«من در این تاریکی / ریشه‌ها را دیدم / و برای بته نوس مرگ، آب را معنی کردم.» (همان: ۳۶۵) سپهری ناگزیر است مانند دیگر معاصران خود، برای دوام و بالندگی خویش از قانون اجتناب‌ناپذیر مرگ عبور کند اما این عبور از ضرورتی است که با آن، تمامی جان و جهان تکامل می‌یابد: «و اگر مرگ نبود، دست ما در پی چیزی می‌گشت.» (سپهری، ۱۳۹۱: ۲۷۸)

نگرش صمیمانه سپهری، او را وادار به شنیدن شکفتن‌ها می‌کند و سادگی این نوع نگرش، باعث می‌شود تا سهراب در برخورد با دو مقوله مرگ و زندگی، برخورد کاملاً یکسان داشته باشد: «زندگی بال و پری دارد با وسعت مرگ.» (معصومی، ۱۳۷۹: ۲۱۰)

سپهری زوال و نابودی آدمی را در گریز از واقعیت مرگ می‌داند لذا با مسئله مرگ و فناي آدمی برخورد کاملاً عارفانه‌ای دارد: «و ترسیم از مرگ / مرگ پایان کبوتر نیست / مرگ وارونه یک زنجیره نیست / مرگ در ذهن افاقی جاری است / مرگ در ذات شب دهکده از صبح سخن می‌گوید.» (سپهری، ۱۳۹۱: ۲۸۰)

سفر کردن، نخستین مرحله مرگ آگاهی است و سهراب، مسافری که سرود زنده دریانوردها را به گوش روزنه‌های فصول می‌خواند و پیش می‌رود و ارمغان این دست سفرها، آسایش و آرامشی است که به لطافت گشودن بند کفشی با انگشتان نرم فراغت یا به زیبایی پهن کردن یک فرش و بی‌خیال نشستن بر آن ظاهر می‌شود: «هنوز در سفرم / خیال می‌کنم در آب‌های جهان قایقی است / و من مسافر قایق، هزارها سال است / سرود زنده دریانوردهای کهن را / به گوش روزنه‌های فصول می‌خوانم / و پیش می‌رانم / مرا سفر به کجا می‌برد / کجا نشان قدم ناتمام خواهد ماند / و بند کفش به انگشت‌های نرم فراغت گشوده خواهد شد / کجاست جای رسیدن و پهن کردن یک فرش / و بی‌خیال نشستن.» (سپهری، ۱۳۹۱: ۲۹۲)

«در تمام شعر معاصر، «شب» مظهر شقاوت و بیداد و آدمکشی است. یا تن ورم کرده‌ای است که سخت استاده در هوا یا گلویی خونین دارد. تنها در شعر سهراب است که شب از بدنامی درمی‌آید و حیثیت می‌یابد و هویت واقعی خود را در میان آفریده‌های خدا به دست می‌آورد. در چنین دیدی، مرگ و زندگی نیز هویتی تازه می‌یابند هر دو بال و پر دارند، هر دو وسعت یکسانی دارند. مرگ به تعبیری، حکم نوزادی را دارد که در بن آب روان قرار گرفته است. با آب که

مظهر زندگی است، می‌بالد و می‌شکوفد؛ هم زندگی رسم خوشایندی است هم مرگ. مرگ، درپچه‌ای است به سوی روشنایی، مرگ در ذات شب دهکده از صبح سخن می‌گوید. سر راه ظلمات، لبه صحبت آب برق می‌زند». (حسینی، ۱۳۷۹: ۳۲)

در شعر سهراب، مرگ صورت طلایی دارد؛ در ذهن اقاقی جاری می‌شود و بالأخره با طنین گل سرخ یکی می‌شود: «غبار عادت پیوسته در مسیر تماشاست / همیشه با نفس تازه بایدره رفت / و فوت باید کرد / که پاک پاک شود صورت طلایی مرگ!» (سپهری، ۱۳۹۱: ۲۹۵) «و برای بته نوس مرگ آب را معنی کردم» (همان: ۳۶۵) «مرگ در ذهن اقاقی جاری است». (همان: ۲۸۰) طنین گل سرخ در «صدای پای آب»، با تعبیر «سخن زنده تقدیر» بیان می‌شود. اگر سخن زنده تقدیر را مرگ بدانیم، مرگ همان گل سرخ است.

۳- نتیجه گیری

- کاربرد بی‌ترتیب‌ترین مسیر درک جاودانگی در شعر سهراب، سفر است. شاعر در سفرهای معنوی و دورنی که اغلب شبانه هستند، مراحل تحوّل و تکامل را طی می‌کند و به حقیقت اشیا می‌رسد.

- مفهوم نمادین دلالت‌های اساسی ابدیت از منظر سهراب، درختان و گیاهانند که آنها را در یک حوزه معنایی قرار داده‌است و شامل کاج، سرو، سپیدار، سیب و انگور می‌شود. از این میان، کاج نماد جاودانگی است و تقدّسش بدین سبب است که میترا، خدای خورشید، از آن زاده می‌شود. در نتیجه، کاج با منشأ نور پیوند می‌خورد و کاربرد سرو در شعر سهراب برای بیان جاودانگی دعوت الهی به سمت نیایش و آرامش است.

سهراب، سیب را میوه خدا می‌داند که از باغ طلا رسیده است و معادلی برای جاودانگی، جوانی و شادی ابدی است. انگور در شعر وی، عطاکننده حکمتی دیگر است که به نوعی مرگ اختیاری اشاره دارد.

- سهراب، زن را در قلمرو جاودانگی قرار داده‌است. زن اثری _ اساطیری که عشق را تا مرحله اعتلای روح همراهی می‌کند؛ در واقع این زن، فردی ملکوتی است که برای شاعر تا نهایت پیراستگی تجلّی می‌کند.

- هیچ خوشرننگ و هیچ ملایم، از عبارات زیبای سروده‌های سهراب‌اند که معادل فنا یا رسیدن به مقام وصال حق‌اند که همان درک درد جاودانگی است.

فهرست منابع

۱. اختیار، منصور. (۱۳۴۸). **معنی‌شناسی**. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
۲. پالمر، فرانک. ر. (۱۳۶۶). **نگاهی تازه به معناشناسی**. ترجمه کوروش صفوی. تهران: نشر مرکز، کتاب ماد.
۳. ترابی، ضیاء الدین. (۱۳۸۸). **سهرابی دیگر (نگاهی تازه به شعرهای سهراب سپهری)**. چاپ دوّم، تهران: دنیای نو.
۴. چندلر، دنیل. (۱۳۸۷). **مبانی نشانه‌شناسی**. ترجمه مهدی پارسا. چاپ سوّم، تهران: سوره مهر.
۵. حسینی، صالح. (۱۳۷۹). **نیلوفر خاموش**. چاپ پنجم، تهران: نیلوفر.
۶. خسروشاهی، جلال. (۱۳۷۵). **ادای دین به سهراب و یاد یاران قدیم**. تهران: به نگاه.
۷. سپهری، سهراب. (۱۳۹۱). **هشت کتاب**. تهران: ذهن آویز.
۸. سجّادی، سیدجعفر. (۱۳۸۶). **فرهنگ اصطلاحات عرفانی**. چاپ هشتم، تهران: طهوری.
۹. سرلو، خوان ادواردو. (۱۳۸۸). **فرهنگ نمادها**. ترجمه مهرانگیز اوحدی. تهران: چاپخانه نیل.
۱۰. شمیسا، سیروس. (۱۳۷۶). **نگاهی به سهراب سپهری**. چاپ هفتم، تهران: مروارید.
۱۱. صفوی، کوروش. (۱۳۷۹). **درآمدی بر معنی‌شناسی**. تهران: سازمان تبلیغات اسلامی.
۱۲. عماد، حجّت. (۱۳۷۸). **به باغ همسفران**. تهران: کتاب خوب.
۱۳. قرشی بنابی، علی اکبر. (۱۳۷۸). **قاموس قرآن**. چاپ هشتم، تهران: نشر دارالکتب الاسلامیه.

۱۴. قشیری، ابوالقاسم عبدالکریم بن هوازن. (۱۳۸۸). **رسالة قشیریہ**. ترجمه ابوعلی حسن بن احمد عثمانی. تصحیح بدیع الزمان فروزانفر. چاپ دهم، تهران: علمی و فرهنگی.
۱۵. مرادی کوچی، شهناز. (۱۳۸۰). **معرفی و شناخت سهراب سپهری**. تهران: قطره.
۱۶. المصطفوی، حسن. (۱۳۶۰). **التحقیق فی کلمات القرآن الکریم**. المجلد الاول. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
۱۷. معصومی، سحر. (۱۳۷۹). **راز گل سرخ**. تهران: آگاه.
۱۸. ناظرزاده کرمانی، فرهاد. (۱۳۶۸). **نمادگرایی در ادبیات نمایشی**. تهران: برگ.
۱۹. نوربخش، منصور. (۱۳۷۶). **به سراغ من اگر می آید...** تهران: مروارید.
۲۰. وارنر، رکس. (۱۳۸۶). **دانشنامه اساطیر جهان**. برگردان ابوالقاسم اسماعیل پور. تهران: اسطوره.
۲۱. وزیرنیا، سیما و ایراندوست، غزال. (۱۳۷۹). **زیر سپهر آبی سهراب**. تهران: قطره.