

نشریه دانشکده ادبیات
و علوم انسانی دانشگاه تبریز
سال ۴۷، پاییز ۱۳۸۳
شماره مسلسل ۱۹۲

تباین و تنش در ساختار شعر «نشانی»*

دکتر حسین پاینده**

E-mail: h-payandeh@yahoo.com

چکیده

از جمله شعرهای سهراب سپهری که بسیار مورد توجه منتقدان و محققان ادبی قرار گرفته، شعر «نشانی» است که نخستین بار در کتاب **حجم سبز** منتشر گردید. رضا براهنی در کتاب **طلا در مس** و سیروس شمیسا در کتاب **نقد شعر سپهری** قرائت‌های نقادانه‌ای از این شعر به دست داده‌اند. وجه اشتراک این دو قرائت، استناد به مفاهیم و مصطلحات عرفانی برای رمزگشایی از معنای شعر «نشانی» است. در مقاله حاضر، رهیافت دیگری برای نقد این شعر اختیار شده است که معنای شعر را در درجه نخست در متن شعر و نه در زمینه‌های عرفانی خارج از شعر می‌جوید. به این منظور، در این مقاله ابتدا آرای نظریه‌پردازان فرمالیسم (شکل‌مبنایی در نقد ادبی) به اجمال معرفی شده و سپس شعر «نشانی» با به کارگیری رهیافت فرمالیستی و به ویژه با استناد به مفهوم تباین و تنش در ساختار شعر نقد شده است. در این نقد، استدلال گردیده است که می‌توان «نشانی» را متنی قائم به ذات فرض کرد و صناعات ادبی این شعر را در چارچوب ساختار تنش‌آمیز آن مورد تحلیل قرار داد.

* - تاریخ وصول ۸۳/۲/۲۲ تایید نهایی ۸۳/۷/۲۸

** - استادیار دانشگاه علامه طباطبایی

واژه‌های کلیدی: نقد ادبی، فرمالیسم، عوامل برون متنی، انسجام،

وحدت انداموار، متناقض‌نما، تباین و تنش، نقد عینیت مبنای.

مقدمه

شعر کوتاه «نشانی» در زمره معروف‌ترین سروده‌های سهراب سپهری است و از بسیاری جهات می‌توان آن را در زمره شعرهای شاخص و خصیصه‌نمای این شاعر نامدار معاصر دانست. این شعر نخستین بار در سال ۱۳۴۶ در مجموعه‌ای با عنوان *حجم سبز*، مجلد هفتم (ماقبل آخر) از *هشت کتاب* سپهری منتشر گردید. همچون اکثر شاعران، سپهری با گذشت زمان اشعار پخته‌تری نوشت که هم به لحاظ پیچیدگی اندیشه‌های مطرح شده در آنها و هم از نظر فرم و صناعات ادبی، در مقایسه با شعرهای اولیه او (مثلاً در *مجموعه مرگ رنگ* یا *زندگی خوابها*) در مرتبه‌ای عالی‌تر قرار دارند. لذا «نشانی» را باید حاصل مرحله‌ای از شعرسرایی سپهری دانست که او به مقام شاعری صاحب سبک نائل شده بود.

از جمله به دلیلی که ذکر شد، بسیاری از منتقدان ادبی و محققان شعر معاصر «نشانی» را در زمره اشعار مهم سپهری دانسته‌اند و بعضاً قرائتهای نقادانه‌ای از آن به دست داده‌اند. برای مثال، رضا براهنی در کتاب *طلا در مس* به منظور ارزیابی جایگاه سپهری در شعر معاصر ایران از «نشانی» با عبارت «بهترین شعر کوتاه سپهری» یاد می‌کند و در تحلیل نقادانه آن به منزله «یک اسطوره جستوجو» می‌نویسد: «نشانی از نظر تصویرگری و از نظر نشان دادن روح

جوینده بشر، یک شاهکار است» (براهنی، ۱۳۵۸، ص ۵۱۴، ۵۱۵ و ۵۱۹). ایضاً سیروس شمیسا هم در کتاب *نقد شعر سهراب سپهری* اشاره می‌کند که: «یکی از شعرهای سپهری که شهرت بسیار یافته است، شعر «نشانی» از کتاب *حجم سبز* است که برخی آن را بهترین شعر او دانسته‌اند»، هرچند که شمیسا خود با این انتخاب موافق نیست (شمیسا، ۱۳۷۰، ص ۲۶۳).

صرف نظر از دلایل متفاوتی که منتقدان و محققان برای برگزیدن «نشانی» به عنوان بهترین شعر سپهری برشمرده‌اند، نکته مهمتر این است که همگی ایشان تفسیری عرفانی (یا متکی به مفاهیم عرفانی) از این شعر به دست داده‌اند. برای مثال، براهنی در تبیین سطر اول شعر («خانه دوست کجاست؟») استدلال می‌کند که «خانه وسیله نجات از دربه‌دری و بی‌هدفی است؛ و دوست، عارفانه‌اش معبود، عاشقانه‌اش معشوق، و دوستانه‌اش همان خود دوست است. و یا شاید تلفیقی از سه: یعنی هم معبود و معشوق و هم محبوب» (براهنی، ۱۳۵۸، ص ۵۱۶). لذا «رهگذر» در این شعر «راهبر است و نوعی پیر مغان است که رازها را از تیرگی نجات می‌دهد» (همان) و «گل تنهایی» می‌تواند «گل اشراق و گل خلوت کردن معنوی و روحی» باشد (همان، ص ۵۱۸). شمیسا نیز با استناد به مفاهیم و مصطلحات عرفانی و با شاهد آوردن از آیات قرآن و متون ادبی عرفانی از قبیل *مثنوی* و *گلشن راز* و *منطق الطیر* و اشعار حافظ و صائب، «نشانی» را قرائت می‌کند. از نظر او، «در این شعر، دوست رمز خداوند است . . . نشانی، نشانی همین دوست است که در عرفان سنتی بعد از طی منازل هفتگانه می‌توان

به او رسید» (شمیسا، ۱۳۷۰، صص ۴-۲۶۳). مطابق قرائت شمیسا، این شعر واجد رمزگانی است که در پرتو آموزه‌های عرفانی می‌توان از آن رمزگشایی کرد. در تلاش برای همین رمزگشایی، شمیسا هفت نشانی‌ای را که سپهری در شعر خود برای رسیدن به خانهٔ دوست برشمرده است برحسب هفت منزل یا هفت وادی عرفان چنین معادل‌سازی می‌کند: «درخت سپیدار = طلب، کوچه‌باغ = عشق، گل تنهایی = استغنا، فوارهٔ اساطیر و ترس شفاف = معرفت و حیرت، صمیمیت سیال فضا = توحید، کودک روی کاج = حیرت، لانهٔ نور = فقر و فنا» (همان، ص ۲۶۴).

وجه اشتراک هر دو قرائتی که اشاره شد، استفاده از یک زمینهٔ نظری برای یافتن معنا در متن این شعر است. به عبارتی، هم براهنی و هم شمیسا فهم معنای شعر سپهری را در گرو دانستن اصول و مفاهیمی فلسفی می‌دانند که خارج از متن این شعر و از راه تحقیقی تاریخی در کتب عرفان باید جست. قصد من در مقالهٔ حاضر این است که رهیافت متفاوتی را برای فهم معنای این شعر اعمال کنم. در این رهیافتِ فرمالیستی (یا شکل مبنایانه)، اُس و اساس نقد را خود متن شعر تشکیل می‌دهد و لاغیر. لذا در اینجا ابتدا آرای فرمالیستها («منتقدان نو») را دربارهٔ اهمیت شکل در شعر به اجمال مرور خواهم کرد و در پایان قرائت نقادانه‌ای از «نشانی» به دست خواهم داد که — برخلاف تفسیرهایی که اشاره شد — متن شعر سپهری را یگانه شالودهٔ بحث دربارهٔ آن محسوب می‌کند، با این

هدف که از این طریق نمونه‌ای از توانمندیهای نقد فرمالیستی در ادبیات ارائه کرده باشم.

رهیافت فرمالیستی در نقد ادبی

نحلهٔ موسوم به «نقد نو» در دههٔ ۱۹۳۰ توسط محققان برجسته‌ای پایه‌گذاری شد که برخی از مشهورترین آنها عبارت بودند از کلینت بروکس (Cleanth Brooks)، جان کرو رنسم (John Crowe Ransom)، الن تیت (Allen Tate) و رابرت پن وارن (Robert Penn Warren). شالودهٔ آرای این نظریه‌پردازان این بود که ادبیات را نباید محمل تبیین مکاتب فلسفی یا راهی برای شناخت رویدادهای تاریخی یا بازتاب زندگینامهٔ مؤلف پنداشت. دیدگاه غالب در نقد ادبی تا آن زمان، آثار ادبی را واجد موجودیتی قائم به ذات نمی‌دانست. ادبیات مجموعه‌ای از متون محسوب می‌گردید که امکان شناخت امری دیگر را فراهم می‌ساخت. این «امر دیگر» می‌توانست یک نظام اخلاقی باشد و لذا استدلال می‌شد که عمده‌ترین فایدهٔ خواندن ادبیات، تهذیب اخلاق است. از نظر گروهی دیگر از منتقدان سنتی که ادبیات را آینهٔ تمام‌نمای ذهنیت مؤلف می‌دانستند، خواندن هر اثر ادبی حقایقی را دربارهٔ احوال شخصی نویسنده بر خواننده معلوم می‌کرد. پیداست که در همهٔ این رویکردها، آنچه اهمیت می‌یافت محتوای آثار ادبی بود، اما خود آن محتوا نیز در نهایت تابعی از عوامل تعیین‌کنندهٔ بیرونی محسوب می‌گردید؛ عواملی مانند مکاتب فلسفی یا نظامهای اخلاقی یا روانشناسی

نویسنده. خدمت بزرگ فرمالیستها به مطالعات نقادانه ادبی این بود که با محوری ساختن جایگاه شکل در نقد ادبی، ادبیات را به حوزه‌ای قائم به ذات تبدیل کردند و آن را از جایگاهی برخوردار ساختند که تا پیش از آن زمان نداشت.

بنابر دیدگاه فرمالیستها، شکل، ترجمان یا تجلی محتواست. لذا نقد فرمالیستی به معنای بی‌اعتنایی به محتوا یا حتی ثانوی پنداشتن اهمیت محتوا نیست، بلکه فرمالیستها برای راه بردن به محتوا شیوه متفاوتی را در پیش می‌گیرند، شیوه‌ای که عوامل برون‌متنی (تاریخ، زندگینامه و امثال آن) را در تفسیر متن نامربوط محسوب می‌کند. نمونه‌ای از این عوامل برون‌متنی، قصد شاعر و تأثیر شعر در خواننده است. به استدلال ویمست (Wimsatt) و بیردزلی (Beardsley) (دو تن از نظریه‌پردازان فرمالیست)، مقصود هر شاعری از سرودن شعر فقط تا آنجا که در متن تجلی پیدا کرده است اهمیت دارد. به این دلیل، منتقدی که شعر را برای یافتن «منظور» شاعر («محتوای پنهان شده در شعر») نقد می‌کند، راه عبثی را در پیش گرفته است. اولاً در میراث ادبی هر ملتی بسیاری از شعرها هستند که هویت سراینده‌گان آنها یا نامعلوم است و یا محل مناقشه و اختلاف نظر؛ همین موضوع هرگونه بحث درباره‌ی قصد سراینده‌گان این اشعار را به کاری ناممکن تبدیل می‌کند. ثانیاً حتی اگر فرض کنیم که شاعر در سرودن شعر «منظور» یا معنای خاصی را در ذهن داشته است، باز هم می‌توان گفت که این لزوماً به معنای توفیق در آن منظور نیست و لذا یافتن یک «پیام» در شعر اغلب مترادف انتساب یک «پیام» به آن شعر است. به طریق اولی، تأثیر شعر در خواننده

نیز در نقد فرمالیستی موضوعی بی‌ربط تلقی می‌شود؛ زیرا خوانندگان مختلف با خواندن شعری واحد ممکن است واکنشها یا استنباطهای متفاوتی داشته باشند. از این رو، کانون توجه منتقدان فرمالیست صناعات و فنونی هستند که در خود متن شعر به کار رفته‌اند. این صناعات صبغهای عینی دارند، حال آنکه «نیت» شاعر یا تأثیر شعر در خواننده صبغهای ذهنی دارد. نقد ادبی از نظر «منتقدان نو» باید عینیت مبنا باشد و نه ذهنیت مبنا. به همین سبب، فرمالیستها به جای تلاش برای روانشناسی نویسنده یا خواننده، می‌کوشند تا متن شعر را (به منزله ساختاری عینی و متشکل از واژه) موشکافانه تحلیل کنند تا به معنای آن برسند. معنا و ساختار و صورت در شعر چنان با یکدیگر درمی‌آمیزند و چنان متقابلاً در یکدیگر تأثیر می‌گذارند که نمی‌توان این عناصر را از یکدیگر متمایز کرد. پس شکل و محتوا دو روی یک سکه‌اند.

از جمله محوری‌ترین مفاهیم در نقد فرمالیستی، مفهوم «تنش» است و چون شالوده قرائتی که من از شعر «نشانی» ارائه خواهم کرد همین مفهوم خواهد بود، بجاست که آرای فرمالیستها را در این خصوص اندکی مورد بحث قرار دهیم. رابطه ادبیات با واقعیت از روزگار باستان و در واقع از زمان افلاطون و ارسطو موضوع نظرپردازی و جدل فلاسفه و زیباشناسان بوده است. نظریه‌پردازان فرمالیست نیز در نوشته‌های خود به این موضوع پرداختند و استدلال کردند که دنیای واقعی مشحون از انواع تنش است و زندگی روالی بی‌نظم دارد (باید توجه داشت که فرمالیستها در دهه سوم قرن بیستم، یعنی زمانی این نظریات را مطرح

می‌کردند که پس از جنگ جهانی اول در سالهای ۱۸- ۱۹۱۴ و انقلاب سال ۱۹۱۷ در روسیه و برقراری دیکتاتوری کمونیستها و پس از ظهور فاشیسم در اروپای دهه ۱۹۳۰، تجربه‌های عینی بشر القا کننده این نظر بود که زندگی به روالی کاملاً نابخردانه و پُرخشونت و تنش‌آمیز به پیش می‌رود. در برابر این واقعیت بی‌نظم، شعر کلیتی منسجم است. شعر از دل تقابل و تنش، همسازی و هماهنگی به وجود می‌آورد و لذا بدیلی در برابر دنیای پُرتنش واقعی است. در این خصوص، تی. اس. الیوت (T.S. Eliot) (شاعر مدرن انگلیسی که دیدگاه‌هایش تأثیر بسزایی در شکل‌گیری آراء فرمالیستها داشت) در مقاله‌ای با عنوان «شعرای متافیزیکی» می‌گوید:

وقتی ذهن شاعر از همه قابلیت‌های لازم برای تصنیف شعر برخوردار باشد، دائماً تجربیات ناهمگون را در هم ادغام می‌کند. تجربیات انسان معمولی صبغه‌ای آشفته و نامنظم و از هم گسیخته دارند. انسان معمولی عاشق می‌شود و همچنین آثار [فیلسوفی مانند] اسپینوزا را می‌خواند و این دو تجربه هیچ وجه مشترکی ندارند. این تجربه‌ها ایضاً هیچ وجه اشتراکی با صدای ماشین تحریری که او با آن کار می‌کند یا بوی غذایی که او طبخ می‌کند، ندارند؛ حال آنکه در ذهن شاعر این تجربیات همواره شکل کلیتهایی نو را به خود می‌گیرند. (الیوت، ۱۹۷۰، ص ۱۱۷)

از گفته الیوت چنین برمی‌آید که آنچه واقعیت را از بازآفرینی واقعیت در ادبیات متمایز می‌کند، دقیقاً همین نقش متفاوت تنش و تباین در هر یک از

آنهاست. در زندگی واقعی انواع تنشها بی‌هیچ انتظامی وجود دارند و انسان را متحیر می‌کنند. اما تنش در شعر مایه انسجام و هم پیوستگی دنیایی است که شاعر از راه تخیل برمی‌سازد.

باید گفت که نظرات الیوت و فرمالیستها دربارهٔ زبان شعر، تا حدودی ریشه در دیدگاههای کولریج (Coleridge) (شاعر رمانتیک انگلیسی) دارد که در سدهٔ نوزدهم می‌زیست. به اعتقاد کولریج، زبان شعر، زبانی است که کیفیات متناقض یا متضاد را با هم آشتی می‌دهد و بین آنها تعادل برقرار می‌کند. زبان شعر مبین همسانی در عین افتراق، یا مبین پیوند امر انتزاعی و امر متعین است و از این حیث با زبان روزمره (غیرشاعرانه) تفاوت دارد. کولریج همچنین الهام‌بخش فرمالیستها در خصوص مفهوم «شکل انداموار» بود. او شکل شعر را حاصل پیوندی انداموار بین جزء و کل می‌دانست: بخشها و عناصر مختلف هر شعر به مقتضای محتوا و مضمون شعر پدید می‌آیند و با آن تناسب دارند. کارکرد این اجزاء با یکدیگر کاملاً هماهنگ است (مثل عضوهای گوناگون بدن) و در نتیجهٔ این کارکرد، شعر از انسجام برخوردار می‌شود. کار منتقد ادبی هم، به زعم فرمالیستها، کشف همین انسجام یا وحدت انداموار اجزاء در شعر است.

شاعر برای ایجاد انسجام در شکل شعر از صنایع بدیع و لفظی‌ای استفاده می‌کند که القاکنندهٔ تنش و تباین و ناهمسازی هستند، به ویژه دو صنعت متناقض‌نما (پارادوکس) و irony. متناقض‌نما گزاره‌ای است که در نگاه اول غلط به نظر می‌آید، اما حقیقت آن با تأمل و غور ثانوی آشکار می‌شود (یا برعکس: در

نگاه اول درست می‌نماید، اما با بررسی بیشتر معلوم می‌شود که نادرست است). برای irony به دشواری می‌توان معادلی واحد و دقیق در صناعات ادبی فارسی پیشنهاد کرد، اما شاید بتوان گفت یکی از اقسام سه‌گانه irony (موسوم به verbal irony) کمابیش همان ذم شبیه به مدح (یا مدح شبیه به ذم) یا مجاز به علاقه تضاد است. irony زمانی ایجاد می‌شود که خواننده معنای یک گزاره را برخلاف آنچه شاعر به ظاهر گفته است، استنباط می‌کند و مقصودی برعکس آنچه را در شعر بیان شده است به شاعر نسبت می‌دهد. نکته مهم — هم در خصوص پارادوکس و هم در خصوص irony — این است که هر دوی این صناعات ادبی، دلالتها و تداعیهای عناصر متباین را در یک گزاره واحد جمع می‌کنند. به اعتقاد فرمالیستها، شاعر صرفاً با توسل به زبانی متناقض‌نمایانه قادر است حقیقتی را که مطمح نظرش است، بیان کند. از این رو، وجه تمایز زبان شعر از زبان غیر شعری نیز همین تباينها و تنشهایی است که شکل شعر را به کلیتی ساختارمند تبدیل می‌سازند.

قرائتی فرمالیستی از شعر «نشانی»

در پرتو نکاتی که در مورد اهمیت تنش و تباين در نقد فرمالیستی اشاره شد، اکنون بجاست که ببینیم معنای شعر «نشانی» را برحسب این رهیافت چگونه می‌توان تبیین کرد. به پیروی از روش منتقدان فرمالیست که به منظور کم اهمیت جلوه دادن زندگینامه مؤلف از آوردن نام شاعر خودداری می‌کردند، من نیز در

اینجا برای عطف توجه به موضوع اصلی (تباین نور و تاریکی در شعر «نشانی»)، متن این شعر را بدون ذکر نام سپهری عیناً نقل می‌کنم. مواجهه بصری با شکل بیرونی شعر (نحوه قرار گرفتن واژه‌ها بر روی صفحه کاغذ)، نخستین گام در تحلیل شکل درونی شعر (وحدت انداموار اجزای آن) است.

نشانی

«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:

«نرسیده به درخت،

کوچه باغی است که از خواب خدا سبزتر است

و در آن عشق به اندازه پره‌های صداقت آبی است.

می‌روی تا ته آن کوچه که از پشت بلوغ سر به در می‌آرد،

پس به سمت گل تنهایی می‌پیچی،

دو قدم مانده به گل،

پای فواره جاوید اساطیر زمین می‌مانی

و ترا ترسی شغاف 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.»

شعر «نشانی» از دو بند (stanza) تشکیل شده است. دو قسمتی بودن این شعر تناسب دارد با دو صدای جداگانه‌ای که در آن می‌شنویم: در بند نخست، صدای «سوار» را که نشانی خانه دوست را می‌پرسد، و در بند دوم صدای «رهگذر» را که راه رسیدن به مقصد را می‌گوید. همچنین طول هر یک از دو بند شعر، با تصور ما از پرسش و پاسخ همخوانی دارد: هر پرسشی — به اقتضای اینکه طرح یک مسئله است — کوتاه است، حال آنکه پاسخ هر پرسشی قاعدتاً طولانی‌تر از خود پرسش است، چون پاسخ‌دهنده ناگزیر باید توضیح بدهد. بدینسان، شکل بیرونی و مشهود این شعر بر روی صفحه کاغذ اولین تنش را در آن به وجود می‌آورد که تعارضی بین نادانستگی و دانستگی، و نیز تباینی بین اختصار و تطویل است.

تنشی که اشاره شد، در همه اجزای این شعر بازتاب یافته است. سطر اول و آخر شعر و نحوه استفاده شاعر از علائم سجاوندی، زمینه مناسبی برای بحث بیشتر در خصوص این تنش فراهم می‌کند. سطر اول شعر با جمله‌ای آغاز می‌شود («خانه دوست کجاست؟») که عیناً در سطر آخر تکرار شده است، با این تفاوت کوچک اما دلالت‌دار و مهم که در سطر آخر این جمله نه با علامت سؤال بلکه با یک نقطه تمام می‌شود («خانه دوست کجاست.»). علامت سؤال نشانه

ابهام و نادانستگی است و نقطه نشانه پایان جمله‌ای خبری. پس می‌توان گفت آنچه در ابتدای شعر در پرده ابهام است، در پایان شعر از ابهام در می‌آید. به عبارت دیگر، کل این شعر کوششی است برای رفع ابهام و نادانستگی. (این تفسیر با صورتی که شاعر برای شعر برگزیده — پرسش و پاسخ — هماهنگی دارد.) از جمله تداعیها یا دلالت‌های ثانوی ابهام، تاریکی است. کما اینکه وقتی می‌گوییم «این موضوع مثل روز روشن است»، روشنایی دلالت بر فقدان ابهام دارد. اگر این بر نهاد درست باشد که «نشانی» فرایند رفع ابهام است، آنگاه می‌توان گفت ذکر واژه «فلق» در سطر اول شعر بی‌مناسبت نیست. فلَق یعنی سپیده دم یا آغاز پرتوافشانی نور خورشید در آسمان. از آنجا که فلَق به ابتدای صبح اطلاق می‌شود؛ یعنی به زمانی که تاریکی آرام آرام جای خود را به روشنایی می‌دهد، آوردن این کلمه در ابتدای شعری که به تدریج رفع ابهام می‌کند بسیار بجاست. هم به این سبب است که در بقیه شعر کلمات یا عبارتهایی آمده‌اند که به طرق مختلف توجه خواننده را به تباین میان تاریکی و نور جلب میکنند و حرکتی تدریجی از تیرگی به سوی نور را نشان میدهند: «شاخه نور» و «تاریکی تنها» در سطر ۳؛ «سپیدار» در سطر ۴؛ «سبز» در سطر ۶؛ «آبی» در سطر ۷؛ «شفاف» در سطر ۱۲ و سرانجام «نور» در سطر ۱۵.

متناقض‌نمای بزرگ این شعر این است که گرچه «رهگذر» پرسش «سوار» را پاسخ می‌گوید و نشانی خانه «دوست» را می‌دهد، اما این نشانی چندان هم راه رسیدن به مقصد را روشن نمی‌کند. سخن «رهگذر» که قرار است رفع ابهام کند،

خود مشحون از ابهام است. بخش بزرگی از این ابهام ناشی از پیوند امر متعین و امر انتزاعی است. برای مثال، «سپیدار» و «کوچه باغ» ذواتی متعین و لذا ملموس و تصویرپذیرند، حال آنکه «سبز» بودن «خواب خدا» یا «آبی» بودن «پره‌های صداقت» مفاهیمی تجریدی و تصورناپذیرند. به همین منوال، ترکیب‌هایی مانند «گل تنهایی» یا «فواره اساطیر» یا «لانه نور» به مشهودترین شکل تنش بین امر انتزاعی و امر متعین را باز می‌نمایانند، زیرا در هر یک از این ترکیب‌ها یک جزء کاملاً عینی است و جزء دیگر کیفیتی کاملاً ذهنی دارد. از این رو، به رغم اینکه کلام «رهگذر» در مقام یک راهنما باید روشنی‌بخش باشد و عملاً هم هر چه به پایان شعر نزدیک می‌شویم شمار واژه‌ها یا ترکیب‌های واژگانی حاکی از نور و روشنی بیشتر می‌شوند، اما در پایان هنوز نشانی واضحی از «خانه دوست» نداریم. به سخن دیگر، توقع خواننده از نشانی و کارکردی که یک نشانی به طور معمول دارد، در این شعر (که عنوانش هم به نحو تناقض‌آمیزی «نشانی» است) برآورده نمی‌شود و در واقع برعکس آنچه خواننده توقع دارد، رخ می‌دهد. این مصداق بارز irony است، ولی شاید معنای ناگفته اما دلالت شده شعر هم جز این نباشد. برای تبیین این معنا، بجاست نشانه‌هایی را که «رهگذر» بر می‌شمرد مرور کنیم.

نخستین نشانه برای رسیدن به «دوست»، «سپیدار» است، درختی مرتفع که برگ‌های سفید پنبه‌ای دارد و نیز چوبش سفیدرنگ است (تداعی کننده نور). سپیدار را می‌توان مجاز جزء به کل برای طبیعت دانست؛ زیرا سایر نشانه‌هایی که رهگذر می‌دهد ایضاً خواننده را به یاد طبیعت می‌اندازند: «کوچه باغ»، «گل»،

«فواره» (به معنای چشمه آب) «کاج» و «لانه»ی جوجه. نشانه‌ها ابتدا در قالب تصاویر بصری به خواننده ارائه می‌شوند («نرسیده به درخت، / کوچه باغی است . . .»، یا «دو قدم مانده به گل»)، اما متعاقباً تصاویر شنیداری هم اضافه می‌شوند («خش‌خشی می‌شنوی»). در سطر ۱۳ («در صمیمیت سیال فضا، خش‌خشی می‌شنوی»)، شاعر هم از واژه نام‌آوای «خش‌خش» استفاده کرده که صداهای آن به هنگام تلفظ حکم به نمایش درآوردن معنای آن را دارند و هم اینکه در عبارت «صمیمیت سیال» از صنعت همصامتی برای تکرار صدای /s/ («س») بهره گرفته است. ترکیب دو صدای /s/ و // («ش») در «صمیمیت سیال» و «خش‌خشی می‌شنوی»، سکوت را به ذهن متبادر می‌کند، سکوتی که با تنهایی در «گل تنهایی» تناسب دارد. بدین ترتیب، خواندن این شعر حسهای گوناگون (شنیداری و دیداری) را در خواننده فعال می‌کند؛ لذا خواننده هنگام قرائت منفعّل نیست و خود را همسفر «سوار» می‌داند. از «سپیدار» باید به یک «کوچه‌باغ» رفت که به «بلوغ» می‌رسد؛ از آنجا هم باید به یک «گل» رسید که البته قبل از آن یک «فواره» است. این شبکه درهم تنیده تصاویر نهایتاً به یک «کودک» می‌رسد که برای برداشتن «جوجه» از «لانه نور» از یک درخت «کاج» بالا رفته است. نشانی داده شده ما را از یک درخت (سپیدار) به درختی دیگر (کاج) رهنمون می‌سازد. پس این حرکت، دورانی است. آیا رسیدن به کودک (نماد سرشت حقیقت‌جوی انسان) به طریق اولی مبین حرکتی دورانی نیست؟ ما که به دنبال «دوست» هستیم، در نهایت به ذاتِ خودمان ارجاع داده می‌شویم.

از شبکه تصاویر این شعر و ساختار آن که مبتنی بر تنش و تناقض و irony است، تلویحاً چنین برمی آید که تلاش برای رسیدن به یقین در خصوص بعضی مفاهیم (مثلاً حقیقت عشق، یا ذات خداوند) عبث است؛ کوشش انسان برای نیل به عشق راستین یا تقرب به خداوند و رمزگشایی از نظام هستی در بهترین حالت به رجعت به سرشت حقیقت جوی انسان و یگانگی با طبیعت منتهی می شود. آدمی می کوشد تا از تاریکی به نور برسد، اما این تلاش هرگز او را به طور کامل از تاریکی بیرون نمی آورد. آنچه اهمیت دارد، خود این تلاش است، نه رسیدن به مقصد. تباین و تنش بین نور و تاریکی عاملی است که ساختار این شعر را منسجم کرده و به اجزای آن وحدتی انداموار بخشیده است.

نتیجه

این قرائت فرمالیستی مؤید قرائتهای نقادانه دیگری است که عرفان را زمینه (context) فهم متن (text) شعر فرض می کنند. برای مثال، آنچه در این قرائت «نور» و «پرتوافشانی» نامیده شد، در یک رهیافت عرفانی می تواند «اشراق» نامیده شود؛ کما اینکه براهنی در نقد خود متذکر می گردد: «نور [در این شعر]، نور معرفت و اشراق نیز هست» (براهنی، ۱۳۵۸، ص ۵۱۸). نمونه دیگر رسیدن به کودک است که در این نقد نشانه رجعت به نفس حقیقت جوی انسان قلمداد شد؛ شمیسا در قرائت عرفانی خود اشاره می کند که «لأنه نور استعاره از ملکوت و جبروت است» (شمیسا، ۱۳۷۰، ص ۲۷۱) و با استناد به ابیات زیر نتیجه می گیرد

که سپهری در این شعر «کودک» را نماد فطرت انسان قرار داده و مضمونی را پرورانده است که شعرای عارف سده‌های گذشته نیز پرداخته بودند:

ای نسخه‌نامه الهی که تویی وی آینه‌جمال شاهی که تویی
بیرون ز تو نیست هر چه در عالم هست از خود بطلب هر آنچه خواهی که تویی

تفاوت قرائت حاضر با سایر قرائتهایی که ذکر شد، این است که در اینجا «نشانی» به منزله متنی قائم به ذات نقد شده است. تباین نور و تاریکی تنشی را در این شعر ایجاد کرده که محور ساختار متناقض‌نمایانه و ironic آن است. به اعتقاد منتقدان فرمالیست، کشف این ساختار می‌تواند ما را به معانی دلالت شده در شعر رهنمون کند؛ بی‌آنکه نیازی به استناد به هرگونه زمینه برون متنی (از قبیل زندگی‌نامه شاعر یا مکاتب عرفانی یا فلسفی) باشد؛ زیرا شعر محمل ابراز احساسات شخصی شاعر یا ابزاری برای ترویج مکاتب فکری نیست، بلکه اُبزهای مستقل از شاعر است و نیز به همین صورت (مستقلاً و نه در پیوند با سایر متون) باید تحلیل شود.

سخن آخر اینکه فرمالیست‌ها شعری را ارزشمند می‌شمارند که اجزای ساختار آن واجد همپیوندی درونی باشند. باید توجه داشت که انسجام حاصل از این همپیوندی صبغه‌ای منطقی ندارد، بلکه اساساً انسجام از نظر فرمالیست‌ها یعنی هماهنگی معانی متباین. ی. آ. ریچادز (I.A. Richards) (استاد ادبیات در دانشگاه کیمبریج که تحقیقاتش در شکل‌گیری آرای فرمالیست‌ها اثر گذاشت) در کتاب

اصول نقد ادبی بین شعر کهنتر و شعر ارزشمند این گونه تمایز می‌گذارد که شعرهای کهنتر احساساتی از قبیل اندوه و شغف را به نحوی منتظم و در گستره‌ای محدود بیان می‌کنند، اما شعرهای ارزشمند مجموعه متنوع‌تری از عناصر متباین را در خود ملحوظ می‌کنند. به زعم او، «بارزترین جنبه شعرهای ارزشمند، ناهمگونی چشمگیر سائکهای تمایزناپذیر است. لیکن باید افزود که این سائکها صرفاً ناهمگون نیستند، بلکه متضادند» (ریچاردز، ۱۹۹۶، ص ۱۹۶). ارزش شعر سپهری در همین ناهمگونی نهفته است. تاریکی و نور، یا به عبارتی ابهام و یقین، در «نشانی» در تضادی دائمی و حل ناشدنی‌اند. این حقیقت متناقض نمایانه را که هیچ نشانی‌ای نمی‌تواند با پرتوافشانی بر مسیر ما را به مقصد برساند و نهایتاً باید به سرشت درونی خود بازگردیم، می‌توان همسو با این باور بنیانی فرمالیستها دانست که هیچ عامل برون‌متنی‌ای نمی‌تواند معنای یک متن را با قطعیت معین کند. برای یافتن آن معنا باید به ساختار درونی آن متن بازگشت و آن را تحلیل کرد.

منابع

- براهنی، رضا. *طلا در مس*، چاپ سوم، انتشارات زمان، تهران، ۱۳۵۸.
- شمیسا، سیروس. *نقد شعر سهراب سپهری (نگاهی به سپهری)*، انتشارات مروارید، تهران، ۱۳۷۰.
- Eliot, T.S. "The Metaphysical Poets." *American Poetry and Prose*, Fifth Ed. Ed. Norman Foerster *et al*, Houghton Mifflin, New York, ۱۹۷۰.
- Richards, I. A. *Principles of Literary Criticism*, Universal Book Stall, New Delhi, ۱۹۹۶.