

شهود زیباشناسانه و زیبایی‌شناسی شهودی در شعر و نقاشی سهراب سپهری

سعید زهره‌وند*

مرضیه مسعودی**

چکیده

بحث از زیبایی و مصادیق آن موضوعی است که همواره در طی تاریخ به آن پرداخته شده و در متون عرفانی، فلسفی، روان‌شناسی، ادبیات، و غیره از آن سخن رانده‌اند. زیبایی امری نسبی است و هرکس تعریفی از آن دارد. فلاسفه‌ای چون افلاطون، ارسطو، هگل، کروچه، و دیگران هرکدام تعریفی از زیبایی داشته‌اند. گروهی زیبایی را نه در صورت، که در درون پدیده‌ها جست‌وجو می‌کنند و شهود را گامی در درک زیبایی‌های هستی می‌دانند. سپهری از کسانی است که در آثارش شهود و درک تجربیدی پدیده‌ها نمود دارد و زیبایی را جز درک بی‌واسطه پدیده‌ها نمی‌داند. او برای بیان تجربه‌های شهودی‌اش از بسترهای گوناگونی چون زبان (شطح، پارادوکس، و حس‌آمیزی)، خواب و رؤیا، شعر، و هنر بهره می‌گیرد تا تجربه ذهنی و درونی خود را تجسمی بیرونی بخشد و همین تلاش او برای بیان تجارب است که زبان او را به سوی سمبلیسم سوق می‌دهد. سهراب با رسیدن به شهود زیباشناسانه به زیبانگری می‌رسد؛ و همه‌چیز را، حتی پدیده‌های ناگواری چون مرگ، غم، و اندوه، و پدیده‌های به‌ظاهر زشت و مانند آن را زیبا می‌بیند. در این مقاله کوشش ما بر آن است که جلوه‌های زیبایی شعر و نقاشی سهراب را نشان دهیم و ارتباط آن را با کشف و شهود هنری سهراب و نهایتاً شهود عرفانی او دریابیم.

کلیدواژه‌ها: زیباشناسی شهودی، زیبایی، شهود عرفانی، شهود.

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه لرستان (نویسنده مسئول) zohrevand46z@gmail.com

** دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه لرستان mrzhmsd8@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۵/۱، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۸/۳

۱. مقدمه

در دانش زیباشناسی (استتیک) بیش از هر چیز به زیبایی و فلسفه آن اهمیت می‌دهند و می‌کوشند پاسخی اقناع‌کننده برای این سؤال که زیبایی چیست و زیبا کدام است بیابند. دیدگاه‌های گوناگونی در تعریف زیبایی وجود دارد. پژوهش‌گران همواره کوشیده‌اند زیبایی را از جنبه‌های گوناگون متافیزیک، روان‌شناسی، جامعه‌شناسی، فیزیولوژی، تاریخ، و مانند آن بشناسند. زیبایی‌شناسان نیز به نوبه خود در تلاش بوده‌اند تعریفی درست و دقیق از زیبایی ارائه دهند.

افلاطون طی مکالمه مهمانی (از مشهورترین نوشته‌های افلاطون) بارها زیبایی را نتیجه عشق (eros) دانسته است (احمدی، ۱۳۷۸: ۵۷). در نظریه افلاطون زیبایی همواره در پدیده‌های بیرونی جست‌وجو می‌شود؛ حال آن‌که انسان به مثابه فاعل شناسای زیبایی که در هر پدیده دست به قضاوت زیباشناسانه می‌زند نادیده انگاشته می‌شود؛ گویی فراموش می‌شود که زیبایی در دیده زیبا بین زیباست. زیبایی، پیش از تحقق در مصادیق بیرونی، باید در نگاه و بینش انسان منعکس شود. این جاست که شناخت زیبایی چون بحث و مطالعه‌ای روان‌شناختی اهمیت می‌یابد. زیبایی از این لحاظ نمی‌تواند پدیده‌ای عینی و ملموس به شمار آید، بلکه کیفیتی است که انسان در ذهن و در واکنش به درک محسوسات از خود نشان می‌دهد. چنان‌که بندتو کروچه می‌گوید: «زیبایی یک فعالیت روحی صاحب‌حس است، نه صفت شیء محسوس». از نظر او «زیبایی شهود یا مکاشفه یا یک دید اشراقی است، چه در برابر محسوسات و چه بر اثر تصورات ذهنی، بدون هیچ‌گونه وساطت عقل و ادراک و انواع مفهوم‌ها» (کروچه، ۱۳۸۸: ۹). از دیدگاه فلوطین نیز زیبایی چیزهای محسوس ناشی از بهره‌ای است که آن‌ها از ایده زیبایی گرفته‌اند و جسم زیبا از طریق بهره‌یابی از نیروی صورت‌بخشی که از صور خدایی می‌آید وجود می‌یابد (احمدی، ۱۳۷۸: ۷۰). این تعریف فلوطین تعریف زیبایی محسوس است؛ اما نوعی دیگر از زیبایی هم وجود دارد که با چشم و گوش دریافت نمی‌شود. او از این نوع زیبایی به زیبایی حقیقی و معنوی و روحانی تعبیر کرده است. فلوطین از همین نکته برای ادامه بحث نتیجه می‌گیرد: زیبایی با روح آدمی هم‌پسته است و زشتی است که به روح افزوده می‌شود و آن را می‌آلاید. زیبایی همان زندگی راستین روح است و جان آدمی اگر با خود تنها بماند از زشتی‌های می‌یابد (همان: ۷۰). درنهایت، فلوطین با پرداختن به زیبایی‌های طبیعت به این نکته می‌رسد که در طبیعت هم صورت معقول زیبایی وجود دارد؛ اما زیبایی‌ای که در روح است بارها

ارجمندتر از آن است (همان: ۷۲). در این جا با مسئله زیبایی عرفانی روبه‌رو می‌شویم و برای دستیابی به زیبایی باید به زیبایی مطلق توجه کنیم تا با بصیرت به پدیده‌های جهان بنگریم. به طور کلی، در نظریه فلوپین رسیدن به زیبایی در گرو زیبایی درونی است و زیبایی را در درجه نخست زیبایی هنری می‌داند. برخی از نظریه‌پردازان با طرح مفاهیمی چون مطبوع و مفید و جدا کردن آن از امر زیبا سعی می‌کنند مفهوم دقیق‌تری از زیبایی ارائه دهند. سقراط و دکارت از کسانی‌اند که تعاریفی این‌چنینی از زیبایی مطرح کرده‌اند. در تعریف سقراط زیبایی و مفید بودن تفکیک شده است. از نظر او «هر آن چیزی که به درد انسان بخورد هم زیباست و هم مفید است» (شاله، ۱۳۷۴: ۱۲۰). در تعریف دکارت «زیبا چیزی است که برای چشم خوشایند و مطبوع باشد» (همان: ۱۲۲). پس از رنسانس نظریه زیباشناختی رشد بیش‌تری می‌یابد و پیوند آن با علم (حقیقت) و اخلاق (نیکی) بهتر بیان می‌شود.

کانت، شیلر، و هگل نظریه‌پردازان زیباشناسی در فلسفه کلاسیک آلمان‌اند که فعالیت نظری و عملی خود را با نقد آرای سنتی اروپاییان درباره هنر و ادب آغاز کردند. زیباشناسی کانت بر بیان رابطه مسائل علم و اخلاق و هنر استوار است. از دیدگاه کانت «زیبایی آن است که لذتی بیافریند رها از بهره و سود؛ بی‌مفهوم و همگانی که چون غایتی بی‌هدف باشد» (همان: ۸۱). از نظر او، زمانی که انسان حکمی زیباشناسانه درباره پدیده‌ای صادر می‌کند، آن‌گاه که به خود آن پدیده بازگردد، عملکردی زیباشناسانه صورت گرفته است. هگل زیبایی طبیعی را زاده روح ابژکتیو می‌داند که در مقام مقایسه با زیبایی هنری اهمیت کم‌تری دارد؛ زیرا زیبایی هنری زاده روح سوژکتیو است یا به زبان ساده‌تر نتیجه کارکرد ذهن آدمی است (همان: ۱۰۰).

به طور کلی، بنیان داوری ما که چیزی را زشت یا زیبا فرض می‌کنیم از همان ادراکات حسی ما ناشی می‌شود. در واقع، زشتی و زیبایی مفاهیمی‌اند که به دید انسان بستگی دارد. در مقام سنجش زشتی و زیبایی پدیده‌ها، مصداق‌ها رنگ می‌بازند و آن‌چه اعتبار می‌یابد ادراک مُدرک است. درک زشتی و زیبایی نزد انسان‌ها نسبی است و ریشه این نسبییت ادراک ماست؛ یعنی درک متغیر انسان از پدیده‌ها عامل تغییر نوع دید و ارزیابی زشتی و زیبایی پدیده‌ها می‌شود. درحقیقت، ما در صدور حکم درباره زشتی یا زیبایی پدیده‌ها، از میزان تأثر روانی خود پرده برمی‌داریم و این حکم برای هنرمند جز در عالم خیال و مکاشفه رخ نمی‌دهد. حال باید دید این بستر شهودی چیست و زیبایی ناشی از آن چگونه و در چه شرایطی نمود می‌یابد.

۲. زیبایی شهودی

مترجمان عرب‌زبان واژه intuition را «حدس» ترجمه کرده‌اند و به‌تدریج وقتی این واژه کاربرد روزمره و عادی یافت اصطلاح «شهود» که پشتوانه فرهنگی - عرفانی غنی‌تری دارد، جای آن را گرفت. تصور بی‌واسطگی و بی‌درنگی کامل‌ترین خصوصیت بارز در تمامی اشکال شهود است (رؤیایی، ۱۳۸۵: ۸۰). برگسون در تعریف شهود می‌گوید: «شناخت شهودی شیء یا امر واقع عبارت است از این‌که ما به کوشش تخیل، خودمان را با شیء یک‌سان بگیریم و با این کار شیء را از درون، به سانی که در نفس خویش است بشناسیم نه از گونه‌ای دیدگاه» (زندل و باکلی، ۱۳۶۳: ۱۱۲). انسان در شهود واسطه‌ها را از میان برمی‌دارد و واقعیت اصیل و حقیقی شیء یا پدیده را درمی‌یابد. در اثر هنری، مفاهیم طی تجربه‌ای که هنرمند کسب کرده وارد اثر می‌شوند. درواقع، این تجربه هنرمند است که به اثر هنری زیبایی و مفهوم می‌بخشد؛ اما علاوه بر اثر هنری و هنرمند، مخاطب نیز از طریق شهود و بی‌واسطگی می‌تواند زیبایی اثر هنری را کشف کند.

تولستوی (۱۸۲۸-۱۹۱۰) هنر را اشاعه احساس تعریف می‌کند و می‌نویسد: «فعالیت هنر بر بنیاد این استعداد آدمی قرار دارد که انسان، با گرفتن شرح احساسات انسان دیگر، از راه شنیدن یا دیدن، می‌تواند همان احساسی را که شخص بیان‌کننده و شرح‌دهنده تجربه کرده بود، او نیز همان احساس را تجربه کند» (تولستوی، ۱۳۶۴: ۵۵). این در حالی است که پیش از او کروچه هنر را نوعی فرانمود یا فرانمایی می‌دانست. از نظر کروچه (۱۸۶۶-۱۹۵۲)، شهود به معنای ادراک یگانگی یک شیء است، بی‌آن‌که آن را ذیل سرفصل خاصی طبقه‌بندی کنیم. او فعالیت ذهن را به مراحل چند که از دریافت داده‌های خاص احساسی و ادراک ما آغاز می‌شود تقسیم می‌کند و بر آن است که در مرحله شهودی و تخیل است که از این داده‌ها آگاهی درستی به دست می‌آید. در مرحله نخست (مرحله دریافت داده‌های احساسی) عواطف را احساس می‌کنیم؛ ولی به طور کامل از آن‌ها آگاه نیستیم. زمانی که واکنش‌های جسمانی (فیزیکی) نشان می‌دهیم (که علایم آن عواطف‌اند)، به آن‌ها «فرانمود روانی» می‌دهیم و حالت روانی آن را ابراز می‌کنیم. «فرانمود تخیلی» نیز طریقی است که با آن عواطفمان را در مرحله دوم ابراز می‌کنیم؛ مرحله‌ای که کالینگود آن را تخیل و کروچه شهود می‌نامد و در این سطح است که هنر خود را نمایان می‌کند (احمدی، ۱۳۷۸: ۲۶۲).

کروچه معتقد است دانش انسان از دو راه مکاشفه (شهود) و تعقل (استدلال) به دست می‌آید. مشخصه هنر شهودی بودن آن است (کروچه، ۱۳۸۸: ۶۵). پس هنر بیانی حسی -

تغزلی دارد که از راه مکاشفه درک و دریافت‌شدنی است. او شهود هنری را در شکل ناب و کامل آن شهودی شاعرانه می‌داند که موقعیتی ذهنی است. نمی‌توان شهود را به هر نوع بیان زبانی اطلاق کرد. هنر فقط با آن شیوهٔ بیانی یکی دانسته خواهد شد که «از شهود شاعرانه برآمده باشد و بیان شاعرانه بیابد» (احمدی، ۱۳۷۸: ۲۶۱). او تصریح می‌کند که هر بیانی شاعرانه نیست؛ مثلاً بیان طبیعی حس و عاطفه لزوماً شاعرانه و هنری نیست. کروچه هنر را هم چون بیان‌گری می‌داند که بیانی صرفاً ذهنی دارد؛ چون سرچشمهٔ آن را احساسات ذهنی می‌داند. شهود درحقیقت از آن جهت شهود است که عاطفه‌ای را مجسم می‌کند؛ فقط از عاطفه سرچشمه می‌گیرد و بر عاطفه تکیه دارد (کروچه، ۱۳۸۸: ۸۳). اثر هنری معنای حقیقی را نمی‌رساند. آنچه ابلاغ می‌شود وجهی از جهان است؛ به گونه‌ای که هنرمند تجربه‌اش می‌کند (رؤیایی، ۱۳۸۵: ۸۵). انسان زیبایی را در حقیقت اشیا جست‌وجو می‌کند و در حقیقت ناب به زیبایی دست می‌یابد و با کشف و شهود به زیبایی می‌رسد. زیبانگری شهودی است که انسان با تجربهٔ ذات هستی به آن می‌رسد. هگل نیز به مسئلهٔ آفرینش هنر از روح آدمی اعتقاد دارد و هنر را به شهود وابسته می‌داند (احمدی، ۱۳۷۸: ۱۰۳). ارزش هنر در الهام هنرمندانه است. هنر بی‌شک مانند فلسفه و دین ارزش شناختی و عقلانی دارد و چگونگی نسبت میان آدمی با طبیعت و دیگران را نشان می‌دهد.

شهود هنری ارتباط نزدیکی با شهود عرفانی دارد، زیرا «زیبانگری نگرشی است که در بستر تجربه‌های شخصی و عمیق دینی - عرفانی زاده می‌شود و درحقیقت، از بطن دین‌داری تجربی - عرفانی برمی‌خیزد و بیش از هرچیز مرهون نگاه دینی و تجربهٔ عمیق دینی است» (احمدزاده هروی، ۱۳۸۸: ۱۲۲). در نصوص دینی و سخنان بزرگان دین نشانه‌های فراوانی وجود دارد که بر سریان زیبایی در همهٔ پدیده‌های هستی اعم از آن که زشت یا زیبا دیده شود دلالت می‌کند. به‌ویژه بنا بر روایتی از امام علی (ع)، خداوند زیباست و زیبایی را دوست دارد. حق تعالی خالق و دوست‌دار زیبایی است و در قرآن نمودهایی از زیبایی‌های طبیعی (طبیعت جان‌دار انسان و آسمان و زمین) و معنوی (صبر جمیل و هجرت زیبا) یاد می‌کند. علاوه بر این، می‌دانیم که در پیش عرفانی نیز زیبایی جایگاهی ارجمند دارد و از نظر هنرمند اهل معرفت و شهود، «عالم علوی حسن و جمال است و اصل حسن و جمال تناسب، و هر چه متناسب است نمودگاری است از جمال آن عالم؛ چه هر جمال و حسن و تناسب که در این عالم محسوس است همه ثمرات جمال و حسن آن عالم است» (غزالی، ۱۳۶۱: ۳۵۸). خصوصاً که در عرفان

نظری، هستی نتیجه یک «تجلی حبی» است که حضرت حق در ازل بر ذات خود کرد. حافظ به زیبایی می‌گوید:

در ازل پرتو حسنت ز تجلی دم زد عشق پیدا شد و آتش به همه عالم زد

(حافظ، ۱۳۶۷: ۱۲۷)

خداوند انسان را آفرید و از روح خود، که سرچشمه زلال زیبایی و کمال مطلق است، در قالب خاکی او دمید و فطرت زیبایی دوستی و زیبایی‌جویی را در وجود آدمی به ودیعه نهاد تا در سیر کمالی خود به خوبی‌ها و زیبایی‌ها مایل و از زشتی‌ها و پلشتی‌ها روی‌گردان باشد. به همین سبب، انسان ذاتاً در پی کشف و آفرینش زیبایی‌ها و پیوند با آنهاست؛ کشفی که جز با نگاهی شهودی حاصل نمی‌شود. زیبایی‌شناسی دینی و شهودی انسان را به مراحل تکامل ایمان (معنویت) سوق می‌دهد، و این‌جاست که انسان زیبانگر هر لحظه پیوندی عمیق‌تر با خدای خود برقرار می‌کند و روحی زیبا می‌یابد. «دین در مراحل تکاملی خود به عرصه تجربه، مکاشفه، و شهود می‌رسد و تجربه زیبانگری درحقیقت نزدیک شدن به این شهود دینی است» (احمدزاده هروی، ۱۳۸۸: ۱۲۲). انسان با هر بار تجربه زیبا دیدن پدیده‌ها، زیبا شدن را تجربه می‌کند و با هر بار تجربه زیبایی بر انسانیت و کمال او افزوده می‌شود. «زیبانگری نشانه آشکاری است از سیر شخصیت انسان، از مرتبه نقصان تا مقام کمال» (سروش، ۱۳۷۶: ۱۶۱).

بهره حواس ظاهری از حقیقت زیبایی بسیار ناچیز و نازل است تا جایی که برخی، از آن با تعبیر فایده و «لذت» یاد کرده‌اند. پس همان‌طور که درک لذات جسمانی با حواس ظاهری است، درک زیبایی و حقیقت آن نیز امری شهودی است و به بصیرت باطنی و سیر روحانی در اعماق پدیده‌ها و مفاهیم مربوط می‌شود. گو این‌که بسیاری از شاعران و هنرمندان در تعبیر از این تجربه شگرف ناگزیر شده‌اند از امکانات محدود زبان عادی مدد بخواهند و این تجربه شهودی ارزش‌مند را در قالب تجربه‌های ملموس و محسوس هرروزه عرضه کنند.

۳. بیان مسئله

سهراب سپهری، شاعر و هنرمند معاصر، با آن‌که در دورانی سیاست‌زده و پرآشوب می‌زیست، مانند بسیاری از معاصرانش که کمابیش خود را با مسائل سیاسی — اجتماعی

روز درگیر کرده و آثاری با رویکردهای اجتماعی و سیاسی پدید آورده بودند، به جهان بیرون و وقایع آن نپرداخت. او برخلاف هم‌عصرانش دیدگاهی کاملاً متفاوت داشت. او از هیاهوی سیاست و اجتماع روی برگرداند و توجه خود را به خلوت درون و سیر باطنی معطوف کرد که حاصل آن، دست یافتن به بینشی شهودی در درک جهان هستی بود. او همواره حقیقتی یگانه (خدا) را در فراسوی ظاهر اشیا، مفاهیم، و پدیده‌های هستی در کار می‌دید. نگرش شهودی سهراب سبب شده بود تا زبان، سبک، و محتوای هنر او از دیگر هنرمندان معاصرش متفاوت باشد. شواهد چنین نگاهی در آثار سهراب کم نیست و در شعر و نقاشی او رگه‌های آشکاری از شهود و مکاشفه را می‌توان نشان داد. خواب‌های سهراب خلوت و تنهایی او، همراه شدن با عناصر هستی، شوق بازگشت به دوران کودکی، زیبا دیدن پدیده‌های به‌ظاهر زشت، و بسیاری مانند آن همه نشانه‌هایی از احساسات و اندیشه‌های شهودی (تجربیدی) اویند. همان شهودی که برخی از صاحب‌نظران و زیباشناسان تحقق آن را برای درک زیبایی لازم و بلکه شرطی اساسی دانسته‌اند. در این مقاله دغدغه اصلی ما از یک سو، بررسی بن‌مایه‌ها و اصول اندیشه شهودی سپهری است. از سوی دیگر بر آنیم تا با ارائه نمونه‌ها و قراینی در شعر و نقاشی‌های او نشان دهیم که این شاعر گرانمایه نه تنها به لحاظ نظری زیبایی را عین شهود و درک بی‌واسطه پدیده‌ها می‌داند، بلکه عملاً نیز، در شعر و نقاشی خود، همه‌چیز را در پرتو نور مکاشفه و از منظر شهودی «زیبا» دیده و «زیبا» معرفی کرده است.

۴. پیشینه تحقیق

با آن‌که کتاب‌ها و مقالات بسیاری در زمینه شعر و نقاشی سهراب نوشته شده است و از جنبه‌های گوناگون به واکاوی آثار او پرداخته‌اند، اما اثری که به صورت کامل و مستقیم به زیبایی‌شناسی سپهری و بینش شهودی او در آثارش مربوط باشد، نیافتیم. در برخی آثار، اشاراتی گذرا به پاره‌ای از موضوعات چون تنهایی، مرگ، و رمز و نماد در آثار سهراب شده است؛ ولی هیچ‌کدام تحلیل مرتبگی با موضوع مورد بحث ما ارائه نکرده‌اند. برای نمونه، در مقاله‌ای با عنوان «تنهایی در برخی صوفیانه‌های شعر فارسی با رویکرد ویژه به شعر سهراب سپهری» از ابوالقاسم قوام و عباس واعظزاده، به موضوع تنهایی و خلوت‌های عارفانه سهراب پرداخته شده است، اما در این مقاله هیچ اشاره‌ای به زیبایی‌شناسی شهودی نشده است.

۵. زیبایی از نگاه سهراب سپهری

سپهری از منظر هنرمندی درون‌نگر و شاعری که شهود هنرمندانه را با سلوک عاشقانه درآمیخته و در زبان و اندیشه به فردیت رسیده است زیبایی را «تعبیر عاشقانه اشکال» می‌داند و با تأکید و تکرار یادآور می‌شود که زیبایی فقط با عشق معنی می‌یابد:

و میزبان پرسید: / قشنگ یعنی چه؟ / - قشنگ یعنی تعبیر عاشقانه اشکال / و عشق، تنها عشق / تو را به گرمی یک سیب می‌کند مأنوس (سپهری، ۱۳۸۵: ۳۰۶).

در تاریخ اندیشه‌های زیباشناسانه، نسبت میان عشق و زیبایی از نظرها پنهان نمانده و بسیاری از صاحب‌نظران درباره این‌که عشق زیبایی‌آفرین است یا زیبایی انگیزه عشق‌ورزی است داد سخن داده‌اند و به اقتضای ذوق و دریافت خود، به یکی از این دو سو مایل شده‌اند. به هر روی، عشق از قوی‌ترین عواطف بشری است و تجربه عاشقانه، اعم از آن‌که حاصل یا عامل زیبایی باشد، از خاص‌ترین و مهم‌ترین آن‌هاست. چنان‌که برخی آن را با شناخت حقیقت و نیل به عالی‌ترین مراتب حیات انسانی یکی دانسته‌اند.

در ادب فارسی هر دو دیدگاه مجال بروز داشته‌اند. در تأیید این نظر که عشق نتیجه شهود و مشاهده زیبایی است در اندیشه و زبان اهل معرفت و طایفه‌ای از صوفیان^۱ که به جمال‌پرستی و نظر‌بازی آوازه‌ای داشته‌اند نمونه‌های بسیار دارد. برای نمونه، حافظ می‌گوید:

ز عشق ناتمام ما جمال یار مستغنی است به آب و رنگ و خال و خط چه حاجت روی زیبا را
من از آن حسن روزافزون که یوسف داشت دانستم که عشق از پرده عصمت برون آرد زلیخا را

(حافظ، ۱۳۶۷: ۱۵)

درمقابل، می‌توان مشهورترین داستان عاشقانه‌ای را یادآور شد که مورد توجه شاعران و نویسندگان بسیاری بوده است. داستان عشق مجنون به لیلی، به حکم «الحبُّ یعمی و یُصم» ناظر بر این است که عشق زیبایی‌آفرین است و نگاه عاشقانه مجنون، لیلی سیه‌چرده را در صورت زیباترین مخلوق می‌بیند. مولانا حکایت احتجاج لیلی با خلیفه را در اثبات این نظر می‌آورد:

گفت لیلی را خلیفه کان تویی کز تو شد مجنون پریشان و غوی
از دگر خوبان تو افزون نیستی گفت: خامش، چون تو مجنون نیستی

(مولوی، ۱۳۸۵: دفتر اول، ابیات ۴۸۷-۴۸۸)

مجنون با نگاهی عاشقانه لیلی را زیبا می‌بیند و گرنه در چشم آنانی که از عشق او بی‌بهره‌اند لیلی جمالی ندارد.

سپهری نیز همین مفهوم را به گونه‌ای دیگر بازگو می‌کند. او بر آن است که اگر انسان نگاهی عاشقانه به کل هستی داشته باشد، همه‌چیز را زیبا می‌بیند و نتیجه این زیبانگری درک زیبایی‌ها خواهد بود. عشق سراسری نیست که درک و تجربه آن برای هرکس به آسانی میسر باشد. عاشق کسی است که بتواند «وسعت اندوه زندگی» را تجربه کند و با فرو گذاشتن بار تعلق، «امکان پرنده شدن» را بیابد. چنین است که سهراب رسیدن به اوج آسمان زیبایی را با دو بال عشق و دردمندی میسر می‌داند:

و عشق تنها عشق/ مرا به وسعت اندوه زندگی‌ها برد/ مرا رساند به امکان یک پرنده شدن
(سپهری، ۱۳۸۵: ۳۰۶).

او برای درک و شهود زیبایی، تنها راه ممکن را برداشتن موانع و تصحیح نوع نگاه یا همان پیوند بی‌واسطه با حقیقت اشیا و چیزها می‌داند و فریاد برمی‌آورد:

چشم‌ها را باید شست/ جور دیگر باید دید/ واژه‌ها را باید شست/ واژه باید خود باد، واژه
باید خود باران باشد (همان: ۲۹۲).

سهراب در این نمونه آن‌جا که می‌گوید: «واژه باید خود باران باشد» می‌خواهد کارکرد ارجاعی زبان را به نفع ارتباط حضوری و شهودی «باران» تخریب و بی‌واسطگی را تجربه کند. او درصدد است بگوید فقط با زدودن چنین حجاب‌هایی است که می‌توان اصل حقیقت و حقیقت اصیل را جست‌وجو کرد؛ زیرا آن‌چه ما به نام «باد و باران» می‌شناسیم چیزی جز سایه‌هایی کم‌رنگ از حقیقت نیست. به همین دلیل است که سهراب نگاه زیباییانه را پیشنهاد می‌کند؛ زیرا دید زیبا روح انسان را زیبایی می‌بخشد و او را آماده دیدن حقیقت هستی می‌کند. با این بینش است که به خدا نزدیک‌تر می‌شود و سریان او را در همه هستی به چشم مکاشفه می‌بیند:

و خدایی که در این نزدیکی است/ لای این شب‌بوها، پای آن کاج بلند (همان: ۲۷۲).

«جور دیگر دیدن» سهراب بیانی از همان نگاه شهودی است که باعث می‌شود پدیده‌ها را هم‌بسته با حقیقت و صورت مثالی و اصیل آن‌ها ببینیم. در شعر و خیال سهراب، بهترین چیز از نگاه «پارسا»، عاشقانه دیدن است؛ آن‌جا که می‌گوید:

بهترین چیز رسیدن به نگاهی است که از حادثه عشق تر است (همان: ۳۷۲).

اما در این حال و هوای روحانی، سهراب وقتی می‌بیند شعر و سخنش در مردمانی که از «بازترین پنجره‌ها» با آن‌ها سخن می‌گوید تأثیری ندارد و «نگاه»شان عاشقانه نیست تصمیم به هجرت می‌گیرد.

من که از بازترین پنجره با مردم این ناحیه صحبت کردم/ حرفی از جنس زمان نشنیدم/
هیچ چشمی عاشقانه به زمین خیره نبود (همان: ۳۹۱).

سهراب در مجموعه‌ای با عنوان «ما هیچ، ما نگاه» بیش‌تر همین دیدگاه را بازتاب داده است و چنان‌که از نام‌گذاری مجموعه هم برمی‌آید، سپهری به دنبال آن است تا نشان دهد که هویت انسان با نوع دیدگاه و نگاه او به جهان هستی، به‌ویژه با نگاهی شهودی و بی‌واسطه به حقیقت اشیا، تعریف می‌شود.

شاعر در جایی دیگر آشکارا می‌گوید شهود زیبایی پس از آن حاصل می‌شود که سخن از عشق به میان می‌آید و حرف بدل به شور می‌شود و مشاهده «زن»ی عادی در پرتو نور اشراق به شهود زیبایی او می‌انجامد:

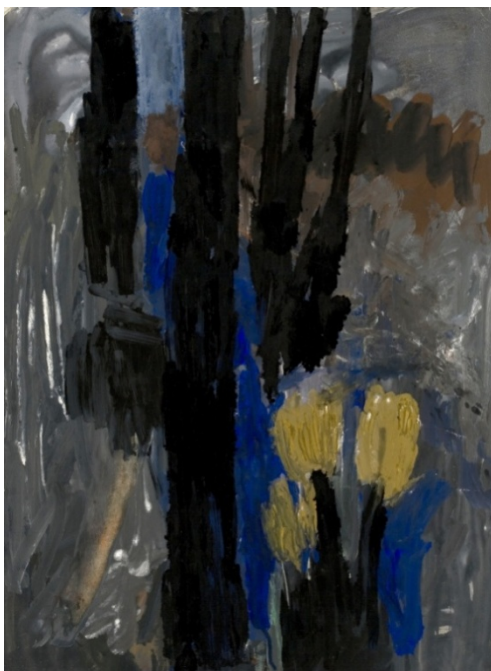
زن دم درگاه بود/ با بدنی از همیشه/ رفتم نزدیک:/ چشم مفصل شد/ حرف بدل شد به پر،
به شور، به اشراق/ سایه بدل شد به آفتاب (همان: ۴۱۴-۴۱۵).

در این شعر «نزدیک شدن (رفتن)» از مهم‌ترین واژگان کلیدی است. اهمیت آن در این است که نزدیکی و تقرب، پلی برای عبور از عادت «همیشه» است و پری برای پرواز به سوی آسمان و اشراق. افزون بر این، مناسبت نزدیک رفتن و مفصل شدن چشم هم قابل تأمل است؛ زیرا وقتی میان شاهد و مشهود، «غیبت» و «بعد»ی وجود دارد چشم هم از کار دیدن و شناختن بازمی‌ماند. بنابراین، «تقرب جستن» و حرکت به سوی مشهود نیز از لوازم شهود است. سهراب نزدیک شدن به اشیا را مقدمه شهود می‌داند:

در نهفته‌ترین باغ‌ها، دستم میوه چید/ و اینک، شاخه نزدیک! از سرانگشتم پروا مکن./
بی‌تابی انگشتم شور ربایش نیست، عطش آشنایی است (همان: ۱۵۸).

در این شعر سهراب «نزدیکی» را سیراب‌کننده عطش آشنایی (شناخت = شهود) معرفی می‌کند. همان‌طور که با تأملی کوتاه درمی‌یابیم که سهراب در بیش‌تر نقاشی‌هایش «زاویه دید نزدیک»ی را انتخاب کرده است. برای نمونه در تصویر ۱ زاویه دید سهراب به قدری نزدیک است که از انبوه درختان فقط ساقه‌های آن‌ها دیده می‌شود. این ویژگی تقریباً در تمام نقاشی‌های او به چشم می‌خورد. سهراب با این نماهای نزدیک می‌خواهد ضمن آن‌که

ذهن مخاطبانش را از آشفتگی و کثرت‌های فریبنده به وحدت و بساطت سوق دهد، آن‌ها را به درنگی شهودآمیز برساند.



تصویر ۱. بی‌عنوان، گواش روی مقوا، ۷۰×۵۰ (سلطان کاشفی، ۱۳۸۶: ۵۹).

افزون بر عنصر تقرب (نزدیکی)، در شعر مورد بحث، یکی دیگر از مهم‌ترین نشانه‌های درخور توجه در نیل به شهود و اشراق، واژه «چشم» است. سهراب با چشم ظاهر زن را می‌بیند و در این دیدن چیزی جز «بدنی از همیشه» بر او کشف نمی‌شود، ولی پس از آن‌که «نزدیک» می‌شود، «مفصل چشم» او را به بصیرت و شهودی برای کشف زیبایی‌های وجودی او پیوند می‌زند. بدیهی است، حرف‌ها و واژه‌ها نیز نمی‌تواند احساساتی را که از شهود شاعر نشئت گرفته بیان کند؛ لذا، او درک چنین احساسات شکوه‌مندی را نیز از راه «اشراق» میسر می‌داند. در نور اشراق سایه‌ها از میان می‌رود و روشنایی آفتاب جای تاریکی را می‌گیرد. چنین صیرورتی را می‌توان با نظریه فلسفی افلاطون تفسیر کرد و بر آن شد که درک آدمی از پدیده‌ها در جهان مادی، طبق نظریه «مُثُل»، شناختی توأم با ناشناختگی است و سایه‌هایی است از حقیقت. حقیقتی که جز در عالمی دیگر و با برافتادن بسیاری از پرده‌های بی‌خبری و نادانی آشکار نمی‌شود. با این همه، سهراب هم مانند بسیاری از اهل

بینش، آشنایی با حقیقت را در این جهان فقط از راه اشراق و مکاشفه ممکن می‌داند. بنابراین، در این شعر توانسته به الگویی کارساز رهنمون شود و با عشق به مکاشفه‌ای برسد که نتیجه آن زدودن حجاب‌ها و سایه‌ها و اشراق آفتاب حقیقت است.

سهراب در شعری دیگر، در جست‌وجوی نگاهی است «در امتداد وقت»، خالی از کتاب و فارغ از استدلال. او از نگاهی می‌گوید که به کشف و بی‌خودی منتهی می‌شود:

باید کتاب را بست / باید بلند شد / در امتداد وقت قدم زد / گل را نگاه کرد / ابهام را شنید / ...
باید نشست نزدیک انبساط / جایی میان بی‌خودی و کشف (سپهری، ۱۳۸۵: ۴۲۸).

این نگاه زمانی برای سهراب حاصل می‌شود که او بتواند به انبساط نزدیک شود و در حال بسط و فریبگی روح در فراخی بی‌انتهایی میان «بی‌خودی و کشف» بنشیند.

۶. بسترهای تعبیر شهود

عارف، شاعر، و هنرمند وقتی تجربه‌هایی بزرگ و فراواقعی را از سر می‌گذراند، به سبب پُری و کمال، به موقعیت‌ها و ابزارهایی نیاز دارد تا بتواند از آنچه تجربه کرده، تعبیری به دست دهد و با مأنوس‌ترین بیان به بازگویی و توصیف آن تجارب بپردازد؛ هرچند آن تجربه‌ها به خودی خود و به سبب ژرفا و گستردگی دامنه‌شان از مقوله «یدرک و لایوصف» به شمار می‌آید و توصیف‌ناپذیر است.

سپهری شاعر و هنرمند، تجربه‌های شهودی و زیباشناسانه خود را به شکل‌های گوناگون در آثار خویش بازگو و آن‌ها را در بسترهای گوناگونی عرضه کرده است. نخستین و ملموس‌ترین شکل تجلی زبانی است و تجلی دیگر در قالب نقش‌ها و نشانه‌های تصویری. تجلی امر فرازبانی در زبان به سبب ماهیت نمادین آن بسی دشوارتر و دورتر از انعکاس این تجارب در قالب نقش‌ها و رنگ‌هاست. با این همه، سهراب نیز مانند اسلاف عارف و هنرمند خویش از شیوه‌های بیانی چندی بهره برده است که برخی از آن‌ها را بررسی می‌کنیم.

۱.۶ زبان و امر فرازبانی

چنان‌که گفتیم، از یک سو، تجربه‌های شهودی بیان‌ناپذیرند و فاقد مصادیق بیرونی و از سوی دیگر، زبان و کاربرد آن محدودیت‌های فراوانی در بیان‌گری دارد و گزاره‌های زبان بیش‌تر ناظر به عینیت و تعقل‌پذیری‌اند؛ با این همه، عارف یا هنرمندی که به شهود دست یافته است

زبان را نزدیک‌ترین و مستعدترین ابزاری می‌داند که با به‌کار بستن تمهیداتی می‌تواند ظرفیت و امکان بیان‌گری از امر فرازبانی را حاصل کند. برخی از این تمهیدات که در شعر سهراب نیز از آن‌ها به‌خوبی استفاده شده است عبارت‌اند از: پارادوکس، حس‌آمیزی، و شطح.

۱.۱.۶ پارادوکس

متناقض‌نما یا پارادوکس (paradox) برگرفته از paradoxum در لاتین از واژه یونانی paradoxon مرکب از para به معنی مقابل یا «متناقض» و doxa به معنی عقیده و نظر است (چناری، ۱۳۷۴: ۶۸). ساخت پارادوکس بر پایه اجتماع نقیضین است؛ بدین معنا که هرگاه در گزاره‌ای دوسویه ناسازگرد بیابند، آن سخن یا گزاره تناقض دارد یا متناقض‌نماست. در فلسفه، به‌ویژه فلسفه کلاسیک، که مناط درستی و حقیقت چیزی جز استدلال و تعقل‌پذیری نیست، وجود نقیضین محال عقلی است و از این رو، مردود به شمار می‌آید؛ اما آشکار است وقتی که از قلمرو عقل فلسفی پا فراتر بگذاریم، بروز تناقض نه‌تنها امری محتمل، بلکه قطعی و ضروری‌التصور است و از آن جهت که نشان‌دهنده سطوح چندگانه و ابعاد گوناگون است، مقبول.

تجربه شهودی گشودن چشم به بی‌کرانگی هستی است از فراسوی چهارچوب‌های محدود حواس ظاهری و باطنی، و آنچه هم به شهود درمی‌آید با سنجه‌های این دو ساحت نامتجانس. از این رو، به هنگام بیان و تعبیر از آن نیز این ناسازواری دیده می‌شود. نمونه‌های آشکاری از متناقض‌نمایی در آثار عارفان و شاعران عارف‌مشرّب در فرهنگ و زبانی دیده می‌شود:

خنده گریند عاشقان از تو گریه خندند عارفان از تو ...
... گر کنی زهر با روانم جفت از شکر تلخ‌تر نیارم گفتم

(سنایی، ۱۳۸۷: ۱۴۳)

شگفت آن‌که شیخ اشراق نیز که اندیشه‌ای فلسفی و حکیمانه دارد در *مونس‌العشاق* در وصف دروازه‌بان شهرستان جان می‌گوید: «بس دیرینه است؛ اما هنوز سال ندیده است، کهن است، اما سستی در وی راه نیافته است» (سهروردی، ۱۳۷۲: ۱۵۲).

از این رو، دور نیست که سپهری نیز در بیان تجربه‌های شهودی خود از این شیوه بیانی استفاده کرده باشد. او در شعری با عنوان «و شکستم و دویدم و فتادم» افزون بر سیر در فضایی عرفانی و پر از وجد و شور، بیانی تناقض‌آمیز دارد:

درها به طنین‌های تو وا کردم/ هر تکه نگاهم را جایی افکندم، پر کردم هستی ز نگاه /... / و دویدم تا هیچ و دویدم تا چهره مرگ، تا هسته هوش /... / ته تاریکی، تکه خورشیدی دیدم، خوردم، و ز خود رفتم، و رها بودم (سپهری، ۱۳۸۵: ۲۵۷).

سهراب در این شعر از تجربه‌ای شهودی سخن گفته است و مکاشفه‌ای عارفانه برای او حاصل شده، چنان‌که در پایان، او را به اشراق، بی‌خودی، و رهاشدگی (آزادی) رسانده است. در این شعر عناصری چون «نگاه، دیدار، چهره مرگ، دانه راز» و مانند آن خبر از تجربه‌ای فراواقعی و تناقض‌آمیز می‌دهد که در زبان و تصویرهای این شعر نیز تجلی یافته است. گزاره‌های متناقض‌نمایی چون «پر کردم هستی ز نگاه» و «دویدم تا هیچ» در کنار تصویر پارادوکسیکال «تکه خورشید در ته تاریکی» و نیز حضور اندیشه‌ها و احساساتی متناقض مانند «حضور/ غیاب» یا «خوف/ رجا» نشان می‌دهد که سهراب در بیان تجربه‌های ماورایی، ناگزیر به زبانی متناقض‌نما روی آورده است. به طور کلی «رد پای پارادوکس در هر جا که کوششی برای تعبیر تجربه‌های ماورایی صورت بگیرد یافتنی است» (فولادی، ۱۳۸۷: ۲۳۶).

۲.۱.۶ حس آمیزی

حس‌آمیزی نوعی پارادوکس زبانی است که ساختاری مبتنی بر اجتماع نقیضین دارد (همان: ۲۴۳-۲۴۴). حس‌آمیزی در زبان عادی و ادبی بیش از هر چیز نتیجه وحدت اولیه حواس و هم‌بستگی درونی میان آنهاست که به سبب وجود برخی صفات و ویژگی‌های عام تحت تأثیر عاطفه و در عرصه‌های مشترک حسی آشکار می‌شود. اما در قلمرو تجربه‌های شهودی آن‌جا که آدمی خود را با همه هستی یکی می‌بیند و با احساس رهاشدگی از بند کثرت‌ها، به وحدتی حقیقی دست می‌یابد، نه تنها میان حواس خود تمایزی نمی‌بیند، بلکه میان موضوعات و مدرکات حسی آن حواس نیز تفاوتی قائل نمی‌شود. همین وحدت به او این امکان را می‌دهد که یک حس کارکردهای حواس دیگر را بپذیرد. چنان‌که سهراب می‌گوید:

لک‌لک/ مثل یک اتفاق سفید/ بر لب برکه بود/ حجم مرغوب خود را/ در تماشای تجرید می‌شست/ چشم/ وارد فرصت آب می‌شد/ طعم پاک اشارت/ روی ذوق نمک‌زار از یاد می‌رفت (سپهری، ۱۳۸۵: ۴۵۳).

«اتفاق سفید» حس‌آمیزی است که سهراب برای بیان تجربه‌اش آن را بیان کرده است. فضای شعر کاملاً شهودی است و این بیان حس‌آمیز فقط در موقعیتی که شاعر به تجرید روحی می‌رسد اتفاق می‌افتد.

فراتر از حس آمیزی در شعر و نقاشی سهراب با فروپاشی همه ابعادی که آموخته ذهن و اندوخته تجربه‌های عادی و روزمره انسان است روبه‌رو هستیم. دکتر فتوحی در بلاغت تصویر از این وجه بنیادین در هنر سپهری پرده برداشته است. او می‌نویسد: «در کلام سپهری منطق طبیعت از هم می‌پاشد و خیال شاعر از ابعاد طبیعی پدیده‌ها، یعنی از زمان، مکان، حجم، رنگ، بو، کیفیت، کمیت، و حتی از نام درمی‌گذرد و به مرحله‌ای می‌رسد که شکل‌ها هویت خود را از دست می‌دهند» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۳۸۳).

دم غروب، میان حضور خسته اشیا/ نگاه منتظری حجم وقت را می‌دید/ و روی میز هیاهوی چند میوه نوبر/ به سمت مبهم ادراک مرگ جاری بود (سپهری، ۱۳۸۵: ۳۲۸).

۳.۱.۶ شطیحات

در تعریف شطح گفته‌اند: «اصطلاحاً نوعی خلاف‌آمد است که در آن امری متناقض با ظاهر شرع صادر می‌شود» (فولادی، ۱۳۸۷: ۲۸۳). چنین خلاف‌آمد عاداتی در سه سطح پندار، گفتار، و رفتار عارفان هویدا است. گاهی شطح در رؤیاهای پندارهای برخی از صوفیان دیده می‌شود. گاه غلبه احوال یا حیرت باعث می‌شود که برای صوفی مرز میان رؤیا و خواب با واقعیت درهم می‌شکند و عارف هر چه را که در خواب می‌بیند در بیداری نیز مشاهده می‌کند. شطح در گفتار بیان‌زبانی از تجربه‌های شگرف و رؤیاهای شطح‌آمیز است. چنین شطحی، در واقع، همان تلقی عامی است که شارحان و مصنفان کتاب‌های صوفیه از شطح دارند (جوکار، ۱۳۸۴). سومین گونه شطح شامل رفتارهای تناقض‌آمیز اهل عرفان و تصوف در سلوک فردی و اجتماعی است که شامل گریز از عرف و عادت و گاه عقل و شرع در پاره‌ای از کار و کردارها و زندگی و مناسبات فردی و جمعی برخی صوفیه می‌شود. در تاریخ عرفان اسلامی نمونه‌های فراوانی از شطحیات به‌ویژه شطح‌هایی گفتاری مانند «اناالحق» حلاج، «سبحانی ما اعظم شأنی» بایزید، و بسیاری از این قبیل وجود دارد.

ساختار شطح هم مانند دو نوع دیگر بر پایه اجتماع نقیضین است؛ با این تفاوت که یکی از این دو نقیض را یک اعتقاد یا عمل شرعی شامل می‌شود. «مهم‌ترین نکته درباره ساخت شطح این‌که غالباً از قرار گرفتن مستقیم یا غیر مستقیم یک انسان به جای موضوع گزاره‌های دینی، یعنی خدا، پدید می‌آید و طبعاً این امر با آموزه‌های دینی متناقض می‌نماید» (فولادی، ۱۳۸۷: ۲۸۵). چنان‌که گفتیم، شطح را در متون عرفانی به انواع گوناگونی تقسیم کرده‌اند، اما شطحی که در شعر سپهری وجود دارد بر دو گونه منحصر است. یکی شطح رؤیت و دیگری شطح مفاخره. درباره نوع نخست گفتنی است: «گروهی

خدا را هم در دنیا و هم در آخرت غیر قابل رؤیت می‌دانند و عده‌ای او را تنها در آخرت قابل رؤیت می‌شمارند و جمعی وی را هم در دنیا و هم در آخرت قابل رؤیت می‌انگارند» (همان: ۳۱۱). سپهری بارها از رؤیت خدا «در این نزدیکی» سخن گفته و گاه از پیدایی آواز خدا نشانی داده است:

سایه‌هایی از دور، مثل تنهایی آب، مثل آواز خدا پیداست (سپهری، ۱۳۸۵: ۳۵۳).

یا در شعری دیگر از حضور خدا و رؤیت او سخن می‌گوید:

شب سرشاری بود/ رود از پای صنوبرها، تا فراترها می‌رفت/ دره مهتاب‌اندود، و چنان روشن کوه، که خدا پیدا بود (همان: ۳۳۴).

مکاشفای شبانه دست می‌دهد و شاعر در آن هستی را نامتناهی می‌بیند و در دره مهتابی و کوه روشن خدا را می‌یابد. وصف این تجربه بی‌بدیل، چون با زبان قال ممکن نیست و آن صورت بی‌صورت و نور مطلق وصف و بیانی ندارد شاعر ناگزیر از زبان شطح مدد می‌گیرد و آن نور مکشوف را با گزاره «خدا پیدا بود» تعبیر می‌کند.

در شطح مفاخره، عرفای شطح به مقایسه خویش با خدا و انبیا می‌پردازند و فخرفروشی می‌کنند (فولادی، ۱۳۸۷: ۳۰۳). به نظر می‌رسد سهراب در شعر «سوره تماشا» علاوه بر این که خود را در مرتبه انبیا دانسته است حتی در بند آخر شعر هم خود را فاعل فعل‌هایی قرار داده که در واقع، به آیات قرآنی شبیه است و خود را در مقام شخصیتی می‌بیند که می‌تواند منکران را تنبیه و مجازات کند:

برگی از شاخه بالای سرم چیدم، گفتمم: چشم را باز کنید/ آیتی بهتر از این می‌خواهید؟/ می‌شنیدم که به هم می‌گفتند: سیخر می‌داند، سیخر! سر هر کوه، رسولی دیدند/ ابر انکار به دوش آوردند/ باد را نازل کردیم تا کلاه از سرشان بردارد/ خانه‌هاشان، پُر داوودی بود/ چشمشان را بستیم/ ... (سپهری، ۱۳۸۵: سوره تماشا).

۲.۶ خواب و رؤیا

از دیگر تجربه‌های شهودی و عارفانه‌ای که سهراب از آن سخن می‌گوید خواب و رؤیاست. سپهری بیش‌تر تجربه‌های شهودی‌اش را در قالب رؤیا به تصویر می‌کشد؛ زیرا عموم مخاطبان کمابیش تجربه رؤیابینی دارند و برای آن‌ها این شیوه بیان‌گری قابل درک‌تر است. سهراب می‌داند آدمی در حالت خواب یا بی‌هوشی، به لایه‌های ناخودآگاه

خود دسترسی بیش‌تری دارد و در هنگام خواب همه عواملی که مانع از بروز عواطف‌اند به کناری می‌روند و عواطف در ناخودآگاه و پس‌زمینه‌های ذهنی امکان ظهور بیش‌تری می‌یابند:

امشب/ در یک خواب عجیب/ رو به سمت کلمات/ باز خواهد شد/ باد چیزی خواهد گفت/ سیب خواهد افتاد/ روی اوصاف زمین خواهد غلتید/ تا حضور وطن غایب شب خواهد رفت/ سقف یک وهم فرو خواهد ریخت/ چشم/ هوش محزون نباتی را خواهد دید/ پیچکی دور تماشای خدا خواهد پیچید (همان: ۴۵۵-۴۵۶).

همان‌طور که می‌بینیم تمامی تصاویر فراتر از اتفاقات طبیعی و روزمره است. برای سپهری تمامی اتفاقاتی که در این خواب می‌بیند جان تازه یافته و دیگرگونه است. باد شروع به سخن گفتن می‌کند، سیب را می‌بیند که نه بر روی زمین که بر روی اوصافش در حال غلتیدن است، برای وهم خانه‌ای متصور شده که ویران می‌شود، چشم‌هایش نه نباتات را که هوش محزون‌شان را می‌بیند. سپس می‌بیند پیچکی به دور تماشای خدا می‌پیچد. در عالم واقع رؤیت هیچ‌یک از این تصاویر ممکن نیست و بس غریب می‌نماید؛ اما سهراب با بردن صحنه به فضای خوابی عجیب، جان گرفتن همه این تصاویر را ممکن کرده است تا مخاطب او نیز این شهود عارفانه را لمس کند.

۷. کشف زیبایی در امور تلخ و ناگوار

دوگانه‌هایی از قبیل زیبا و زشت، خوب و بد، عالی و پست، و مانند آن زندگی عادی انسان و همه شئون وجودی او را از داورهای ارزش‌گذارانه‌ای آکنده‌اند و با چنین قضاوت‌هایی خط بطلان بر پاره‌ای از اندیشه‌ها، امور، و مفاهیم کشیده‌اند و پاره‌ای را برگزیده‌اند. مادامی که از منظری واقع‌گرایانه به این گونه داورهای می‌نگریم، اختلاف نظر امری عادی و عقل‌پذیر است؛ زیرا می‌دانیم که انگیزه‌ها و اهداف در قضاوت‌های گوناگون نقشی تعیین‌کننده دارند، اما همین که نگاه ما فراواقعی و از منظری شهودی باشد و اهداف و انگیزه‌های محدود انسانی در بی‌کرانگی هستی رنگ ببازند داورهای متفاوت خواهد شد و از اطلاق و جاودانگی بیش‌تری برخوردار خواهند شد. قضاوت زیباشناسانه هم در دو سطح واقعی و فراواقعی مجال بروز می‌یابند و در سطح نخستین، به سبب کثرت انگیزه‌ها و اهداف، با تنوع و نسبیتهای ناگزیر روبه‌رو هستیم. در حالی که با ارتقای منظر و توسعه دامنه دید، بسیاری از کثرت‌ها رنگ وحدت خواهند گرفت و زیبا

و نازیبای حاصل از اختلاف دید، به هم ملحق خواهند شد. از این رو، کثرت و اختلاف در تعیین مصادیق امر زیبا، نتیجه امیال متفاوت، اغراض گوناگون، سلاقی و طبایع جوراجور، و بسیاری انگیزه‌های محدودکننده دیگری است که آدمی را به نوعی بینش دوتالیستی و دوگانه و چندگانه‌انگاری سوق می‌دهد؛ اما اگر نگرش آدمی از منظری درونی باشد و او به واسطه روح مجرد عزمی بر شناخت حقیقت و باطن پدیده‌ها داشته باشد، این دویی و نسبی‌گری از بین می‌رود و همه هستی را جلوه‌هایی از زیبایی مطلق و مطلق زیبایی خواهد دید.

بینش زیباشناسانه سهراب سپهری، از سطح به عمق و از تنگنای واقعیت به بی‌کرانگی حقیقت متمایل است. او با زیباشناسی شهودی خود، همه امور طبیعت را زیبا و جلوه‌ای از زیبایی‌های مطلق الهی می‌داند و نسبت به همه هستی عشق می‌ورزد. برای سهراب از مرگ هول‌انگیز تا گل‌های بی‌خردار شبدر همه زیباست. زیبایی‌هایی که سهراب در آثارش نشان می‌دهد و آن‌ها را به چشم ما می‌آورد، رهاوردی است که او از سیر و سفری روحانی و در خلسه و بی‌خودی به ارمغان آورده است. احوال و تجربه‌هایی که سپهری در آثارش بیان کرده، نه عموماً و نه عیناً تکرار نخواهند شد و کم‌تر کسی می‌تواند از چنان تجربه‌های گران‌سنگی به طور مستقیم بهره‌مند شود. حتی درک این تجارب به یک‌باره و بی‌واسطه نشانه‌ها و مصداق‌های عینی و ملموسی که سهراب در شعر و نقاشی‌اش تعبیه کرده است ممکن نیست؛ زیرا اگر بخواهیم به حاق شهود هنری و عرفانی سهراب، که چیزی جز شهود مطلق زیبایی (خدا) نیست، برسیم بی‌شک آن‌ها را محال و دور از ذهن خواهیم یافت؛ اما اگر به واسطه درک مصداق‌های بیرونی آن و نمودی که این زیبایی در جهان بیرون دارد به درک شهودی سهراب برسیم، درک مشترک و مشابه ما به مراتب ملموس‌تر و باورپذیرتر خواهد بود. به همین سبب، در این مجال می‌کوشیم تجربه‌های درونی سهراب را که به صورت نشانه‌ها و نمادهایی برگرفته از جهان پیرامون او و ناظر به مدل‌هایی شهودی است، نشان دهیم. به‌ویژه تأکید ما بر شهود زیباشناسانه سهراب در صورت اشیا و مفاهیم به‌ظاهر زشت و ناگوار است؛ زیرا شهود این گونه زیبایی‌ها، عادت‌شکنی از نگاه‌های سطحی ماست و باعث فرق نهادن میان زیبایی‌شناسی سهراب با دیگران است.

روح سهراب چنان با زیبایی پیوند خورده است که حتی در مواجهه با پدیده‌های زشت، شرور، و ناگوار هم برخورد و نگاهی زیبادوستانه دارد. در ادامه برخی از مصداق‌های زشت، اما زیبا از دید سهراب، را بررسی می‌کنیم.

۱.۷ مرگ

نگاه سهراب به مرگ؟ نگاهی بسیار زیبایی‌ناهنه، سرمست‌کننده، و خوشایند است. او مرگ را پدیده‌ای ترسناک و هراس‌انگیز نمی‌شمارد، بلکه مرگ را خلوت زیبایی می‌داند که روزی با حضورش انسان‌هایی را که در خواب‌اند (غنچه‌های خوابی) بیدار می‌کند و حیات حقیقی را به آن‌ها نشان می‌دهد. تعبیر سهراب از مرگ در شعر «و» از مرگ به «خلوت زیبایی» است:

آری، ما غنچه یک خوابیم / غنچه خواب؟ آیا می‌شکفیم؟ / یک روزی، بی‌جنش برگ / -
این‌جا؟ / - نی، در دره مرگ / - تاریکی، تنهایی / - نی، خلوت زیبایی / - به تماشا چه
کسی می‌آید، چه کسی ما را می‌بوید؟ / ... / و به بادی پرپر ... / ... / و فرودی دیگر؟ ...
(سپهری، ۱۳۸۵: ۲۳۰).

سهراب زیبایی مرگ را با تنهایی و خلوت و سکوت که از نشانه‌های زیباشناسی عارفانه و شهودی است پیوند می‌دهد و حاصل این گزاره شعری مفهومی نزدیک به این معنا را دارد که مرگ زیباست، چون به خلوت، تنهایی، سکوت، و حضور (تماشا، بوییدن) کسی که جز خدا و شاهد و مشهود نیست می‌انجامد. سهراب «دره مرگ» را به وصف «زیبایی» می‌ستاید و در این زیبایی و خلوت، به چنان حیرتی می‌رسد که جز سکوت چیزی برای گفتن ندارد. به‌حق نیز چنین است و «تجربه شهود و دیدار، که عالی‌ترین تجربه عالم عرفانی است، در نهایت به حیرت می‌انجامد و این حیرت یا خود را در جامه سکوت و خاموشی رازدارانه نشان می‌دهد یا در جامه تناقض‌های زبانی» (احمدزاده، ۱۳۸۸: ۷۵).

سهراب با سخن گفتن از تولد دوباره به آن حیرت و سکوت ناشی از تحیر می‌رسد و این تحیر را در شعر با «...» می‌توانیم دریابیم. دید سهراب به مرگ زیبانگراانه است:

و نترسیم از مرگ / مرگ پایان کبوتر نیست / مرگ وارونه یک زجره نیست (سپهری، ۱۳۸۵: ۲۹۶).

سهراب به خلاف تصور عوام و بلکه خواص ناباور، مرگ را نقطه پایان زندگی نمی‌داند و مولوی‌وار آن را نوعی سربرکشیدن و تولد دوباره می‌داند. مقصود او از «پایان کبوتر نبودن» آغاز کبوتر (= پرواز = عروج روح) است و به همین دلیل مرگ زیباست چون اسباب انتقال و مرکب رسیدن است. داشتن نگاهی زیبایی‌ناهنه به پدیده ناخوشایندی چون مرگ گواه آن است که زیبایی راستین زیبایی روح است و شاعر با شهود روح زیبا، مرگ را همانند «اکسیژن» و عنصری قوام‌بخش می‌داند که لذت زیستن را زنده و پویا نگه می‌دارد:

و همه می‌دانیم / ریه‌های لذت پر اکسیژن مرگ است (همان: ۲۹۷).

سهراب مرگ را بسیار ساده و صمیمی می‌بیند و حضور آن را پیرامون انسان چنان نزدیک و مأنوس می‌داند که گویی در همهٔ صحنه‌های غایی زندگی انسان حاضر است و در کنار او ریحان می‌چیند، ودکا می‌نوشد، و زیر سایهٔ درختان می‌نشیند. شهود این تجربه و هم‌نشینی ساده و صمیمی با مرگ جز از روحی پاک و زیبا سرچشمه نمی‌گیرد. فقط به واسطهٔ روح تعالی‌جو و بصیرت شهودی است که او همهٔ پدیده‌ها را زیبا می‌بیند و با حادثهٔ ناگواری چون مرگ برخوردی نرم و لطیف دارد. «یاد مرگ نشان رشد عقلانی و ظرفیت روحی فراخ آدمی است. هر چه آدمی مرگ‌اندیش‌تر باشد، به عالم راستین انسانی نزدیک‌تر است و به عبارت دیگر انسان‌تر است» (احمدزاده، ۱۳۸۸: ۱۵۳).

از این رو، سهراب مرگ را امری طبیعی، آسان، و خوشایند می‌داند که باید با لبخند به استقبال آن رفت:

لبانم به پرتو شوکران لبخند می‌زند (سپهری، ۱۳۸۵: ۱۶۶).

۲.۷ غم و اندوه

در شعر «نزدیک آی»، سپهری حضور «غم» را بایستهٔ وجود آدمی می‌داند و از داشتن غم و اندوه نه پروایی دارد و نه گله یا شکایتی، بلکه آن را سقف زیبا و مقرنسی برای ایوان باشکوه دارالخلافةٔ انسان می‌شمارد:

و مبدا ترس آشفته شود که آبخور جان‌دار من است / و مبدا غم فرو ریزد که بلندآسمانهٔ زیبای من است (سپهری، ۱۳۸۵: ۱۹۵).



تصویر ۲. بی‌عنوان، گواش روی مقوا، ۵۰×۷۰ (همان: ۷۴).



تصویر ۳. بی‌عنوان، گواش روی مقوا، ۷۰×۵۰ (همان: ۴۲).

تأکید سهراب بر ارزش ذاتی و زیبایی حقیقی «غم»، هم در عرفان شرقی و هم در عرفان اسلامی مسبوق به سابقه است. عارفان مسلمان در گفتار و کردار خویش بر استحسان حزن و غم و اندوه تأکید کرده و گاه آن را کفاره گناهان و زایل‌کننده غفلت و پراکنندگی دانسته‌اند و گاه از زم نیکویی‌ها؛ چنان‌که: «کسی از گذشتگان گوید نفیس‌ترین چیزها که بنده اندر صحیفت خویش آورد از نیکویی‌ها، اندوه است» (قشیری، ۱۳۸۷: ۲۷۱). سپهری نه تنها غم و اندوه را ارج می‌نهد، نتیجه غم و اندوه را شهود الهی می‌بیند. او در شعر «نا» از مجموعه شرق‌اندوه می‌گوید:

باد آمد، در بگشا، اندوه خدا آورد/ خانه بروب، افشان گل، پیک آمد، پیک آمد، مژده ز نا
آور/ آب آمد، آب آمد، از دشت خدایان نیز، گل‌های سیا آورد ... (سپهری، ۱۳۸۵: ۲۴۲).

وجود ترکیب «گل‌های سیا» اشاره آشکار به تعبیر متناقض‌نمای «غم زیبا» است. حتی در نقاشی‌های سهراب نیز به وضوح می‌توان این حس متناقض را متجلی دید. در بیش‌تر تابلوها حضور رنگ‌های تیره (سیاه، قهوه‌ای، خاکستری) نشان از غلبه اندوه در روح

نقاش دارد؛ با این همه، در پس‌زمینه همه این رنگ‌های تیره، شادی و بهجتی رازآلود حضور دارد. چنان‌که در تصویر ۲ هم می‌بینیم در پشت رنگ‌های تیره، رنگ‌های روشن‌تر و چیزی شبیه نور به چشم می‌خورد. در نقاشی دیگر سیاهی و تیرگی بسیار زیاد است؛ اما باز هم میان این تیرگی نشانه‌هایی از روشنی را می‌بینیم. در این باره، استعاره «گل سیا» در شعر «باد آمد، در بگشا، اندوه خدا آورد ...» در تصویر ۳ به گونه‌ای دیگر بازآفرینی شده است.

۳.۷ پدیده‌های به‌ظاهر زشت

وقتی پدیده‌ها را با نگاه واقع‌گرایانه و متأثر از تمایلات و نیازهای بشری می‌نگریم، بی‌شک، آن‌ها را زیبا می‌بینیم؛ چون در جهت ارضای نیازهای گوناگون ما قرار دارند، یا ممکن است در نظر ما زشت جلوه کنند فقط به این سبب که با امیال ما هم‌سو نیستند و به عبارتی «دل‌خواه» ما نیستند؛ اما هنگامی که از منظری فراواقعی و شهودی، یعنی از فراسوی سود و زیان نظر می‌کنیم، زشتی‌ها، آن‌هایی که به واسطه قضاوت نسبی ما زشت شمرده شده‌اند، نقشی از زیبایی می‌گیرند و با نگاهی شهودی و تجریدی، همه‌چیز زیبا و مظهری از جمال الهی جلوه می‌کند. در سپهر اندیشه و بینش شهودی سهراب نیز که جایی فراتر از وجود مادی پدیده‌هاست زشتی جایی ندارد، هر چه هست زیبایی است و زیبایی اصالت دارد. نخستین واکنش سهراب این است که از قضاوت‌های نسبی و نفع‌طلبانه بشر اظهار شگفتی می‌کند:

من نمی‌دانم/ که چرا می‌گویند اسب حیوان نجیبی است، کبوتر زیباست؟/ و چرا در قفس هیچ‌کسی کرکس نیست/ گل شبدر چه کم از لاله قرمز دارد؟ (همان: ۲۹۱).

چون نگاه نافذ سهراب به ورای صورت مادی و عادی پدیده‌ها رسوخ می‌کند و ماهیت وجودی پنهان آن‌ها را «کشف» می‌کند، آن‌ها را زیبا می‌بیند. برای او میان اسب و استر، و کبوتر و کرکس، یا گل شبدر و لاله هیچ تفاوت زیباشناسانه‌ای نیست. زیباشناسی شهودی سهراب، درست در نقطه مقابل نظریه‌هایی است که زیبایی را ارضاکنده نیازی بشری در جسم یا روان او می‌دانند.

زیباشناسی شهودی سهراب با شهودی عرفانی و بینشی معنوی درمی‌آمیزد و او را به نقطه‌ای می‌رساند که برای خود رسالتی چون رسالت انبیا و بشارت‌دهندگان قائل می‌شود تا پیام روشن خود را برای نیکی کردن، زیبا دیدن، و عشق ورزیدن به

مخاطبانش برساند. او «شستن چشم‌ها» و «جور دیگر دیدن» را به ما می‌آموزد تا بتوانیم در پس جامه‌زنده‌گدایی یا در ورای چهره‌نادل‌خواه زنی جذامی، زیبایی روح و تجلی حقیقت را ببینیم:

خواهم آمد، گل یاسی به گدا خواهم داد/ زن زیبای جذامی را، گوش‌واری دیگر خواهم بخشید/ کور را خواهم گفت: «چه تماشا دارد باغ!»/ دوره‌گردی خواهم شد، کوچه‌ها را خواهم گشت، جار خواهم زد: آی شبنم، شبنم، شبنم (همان: ۳۳۹).

علاوه بر همه نشانه‌هایی که سهراب در این شعر برای دلالت بر چگونگی تجربه زیباشناختی خود درج کرده است، کلیدواژه ورود به این سپهر روشن را نیز در نشانه‌ای چون «شبنم» به دست داده تا ما را در سلوکی عملی با خود شریک و همراه کند. «شبنم» با داشتن دلالت‌هایی ضمنی چون طراوت، پاکی، خلوص، و حتی اشک و گریه‌های شبانه می‌تواند در ما «صمیمیت سیالی» به وجود آورد تا به مدد آن در ژرفای هرچیز فرو رویم و به کشف باطن آن نائل آییم. همین قطرات شبنم است که چشم‌ها را می‌شوید؛ غبار ظاهربینی و صورت‌پرستی را می‌زداید و چشم پاک‌بین ما را به پاکی‌ها می‌گشاید و به شهود حقیقت‌مان می‌رساند. حقیقتی که زیبایی‌اش با هیچ پدیده یا حادثه‌ای عارضی دیگرگون نمی‌شود:

پدرم وقتی مرد آسمان زیبا بود/ مادرم بی‌خبر از خواب پرید، خواهرم زیبا شد (همان: ۲۷۴).

۸. تنهایی و شهود زیباشناسانه

تنهایی به معنی «خلوت»، «عزلت»، «گوشه‌نشینی»، و «کناره‌جویی» است (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل «تنهایی») و اصطلاحاً با همان مفهومی برابر است که صوفیه برای «خلوت» و «عزلت» در نظر دارند. «تنهایی» در قرون اولیه اسلامی در گفتار کسانی چون اویس قرنی به چشم می‌خورد. اویس می‌گوید: «سلامت در تنهایی است و تنها آن بود که فرد بود در وحدت و وحدت آن بود که خیال غیر ننگند تا سلامت بود [تنهایی حقیقی]» (نوربخش، ۱۳۷۲: ۴/۷-۸). پیامبران و عارفان نیز هرکدام در مرحله‌ای از زندگی خلوت و تنهایی اختیار کرده‌اند و به مراقبه نفس پرداخته‌اند و نهایتاً به مرحله کشف و شهود نائل شده‌اند. علاوه بر آن، همواره عبادت در خلوت و تنهایی را برمی‌گزیدند؛ چنان‌که «رسول (ص)

به جهت غلبه محبت الهی و صدق اشتیاق به حق، خلوت دوست داشتنی و گاه‌گاه به غار جِرا رفتی و آن‌جا به ذکر و تعبّد شب‌ها گذاشتی» (عزالدین کاشانی، ۱۳۸۷: ۱۱۶). سهراب هم عبادت در خلوت را دوست داشت و خود به‌صراحت می‌گوید: «پنهانی به اتاق آبی می‌رفتم. نمی‌خواستم کسی مرا بباید. عبادت را همیشه در خلوت خواسته‌ام. هیچ‌وقت در نگاه دیگران نماز نخوانده‌ام» (سپهری، ۱۳۸۹: ۲۲)؛ ولی عبادتی که او از آن سخن می‌گوید چند رکعت نماز نیست، عبادت برای او عین همان شهود عرفانی است. «من برای عبادت به اتاق آبی نمی‌رفتم؛ اما میان چار دیواری‌اش هوایی به من می‌خورد که از جای دیگر می‌آمد. در وزش این هوا غبارم می‌ریخت. سبک می‌شدم. پر می‌کشیدم. این هوا آشنا بود. از دریچه‌های محرمانه خواب‌هایم آمده بود تو» (همان: ۲۲).

از مظاهر تنهایی بازگشت به خود و استغراق در خودشناسی است. تنهایی ارجمندی که نتیجه آن شهود حقیقت و خداشناسی است. سهراب در شعر «نشانی» این تنهایی را که با مکاشفه‌های عارفانه و شهودی زیباشناختی تجربه کرده است در قالب روایت و دیالوگی میان سالک و پیری راه‌شناس تعبیر می‌کند و در آن از زیبایی تنهایی با تعبیراتی چون «گل تنهایی» سخن می‌گوید:

نرسیده به درخت / کوچه‌باغی است که از خواب خدا سبزتر است / و در آن عشق به اندازه
 پره‌های صداقت آبی است / می‌روی تا ته آن کوچه که از سمت بلوغ سر به در می‌آرد / پس
 به سمت گل تنهایی می‌پیچی / دو قدم مانده به گل / پای فواره جاوید اساطیر زمین می‌مانی /
 و تو را ترسی شفاف فرا می‌گیرد / در صمیمیت سیال فضا خش‌خش می‌شنوی: / کودکی
 می‌بینی / رفته از کاج بلندی بالا / جوجه بردارد از لانه نور / و از او می‌پرسی / خانه دوست
 کجاست؟ (سپهری، ۱۳۸۵: ۳۵۹).

نشانه‌ها و نمادهای فراوانی در این شعر وجود دارد که بیش‌تر آن‌ها دلالت و تأویلی عارفانه دارند؛ زیرا شاعر در «نشانی» سیر و سلوک عارفانه‌اش را به زبانی هنری بیان کرده و تصویرسازی‌های او نیز بسته به جهان‌بینی شهودی‌اش رنگ و جلایی متفاوت به خود گرفته است. «شاخه نور»، «سپیدار»، «سبزی خواب خدا»، «آبی بودن پره‌های صداقت»، و تصویرهای بسیاری که در این شعر جلوه‌گری دارد حاصل مکاشفه‌ای عرفانی و شهودی هنرمندانه است که در پرتو نورهایی رنگین (سپید و سبز و آبی) فضایی ماورایی و حالتی آسمانی را به تصویر می‌کشند. این تصاویر که از خاستگاه‌های عرفان اسلامی و اندیشه‌های عارفانه شرق دور برخاسته در بافتار همان حوزه‌های معنایی نیز درک‌شدنی

است. می‌دانیم که انسان در ادیان و اندیشه‌های شرقی به دنبال غم ماوراءالطبیعی است و رسیدن به دنیایی که شایسته غم خوردن و آزار کردن است؛ یعنی آن‌چه در اطراف او می‌گذرد اهمیتی ندارد، به زندگی اهمیت نمی‌دهد چه برسد به این‌که حساسیت داشته باشد که چه کسی در زندگی محروم است یا این‌که چه کسی همه قدرت‌ها را دارد و دیگری ندارد (شریعتی: ۱۳۶۱، ۸۱). از این رو، دور نیست که سپهری نیز همان‌طور که در آغاز این مقاله گفتیم به «جامعه» در معنای اعم آن که نقطه مقابل «تنهایی» است بی‌توجه باشد و از عنایت به مسائل سیاسی و اجتماعی روی‌گردان و «چمدانی را که به اندازه تنهایی» او جا دارد، ببندد و در تنهایی و خلوتی خودخواسته یا همان «وسعت بی‌واژه»، به مشاهده و سیر در جمال حقیقت بنشیند:

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 / ... (سپهری، ۱۳۸۵: ۱۸۷).

بازگشت به معصومیت کودکانه، افزون بر آن‌چه در شعر «نشانی» آمده و با تفسیری نمادین از «من عرف نفسه فقد عرف ربه» وجهی عارفانه یافته است؛ گاه نیز در حال و هوایی نوستالژیک برای سهراب با سلسله‌ای از تداعی‌ها و در حالتی شهودی و خلسه‌وار به وجود آمده است. چنین بازگشتی هم در بردارنده مفهومی دیگرگون از تنهایی برای سهراب است و هم از موقعیت‌هایی است که سهراب در آن به مکاشفه فرو می‌رود؛ زیرا صداقت، پاکی، و خلوصی که رمز کشف و شهود است در معصومیت کودکانه جستنی است:

عبور باید کرد / ... مرا به کودکی شور آب‌ها برسانید / و کفش‌های مرا تا تکامل تن انگور / پر از تحرک زیبایی خضوع کنید / ... و در تنفس تنهایی / دریچه‌های شعور مرا به هم بزنید / روان کنی دم دنبال بادبادک‌های آن روز / مرا به خلوت ابعاد زندگی ببرید / حضور «هیچ» ملایم را / به من نشان بدهید (همان: ۳۲۷-۳۲۸).

واژه‌های عبور، تکامل، خضوع، بستن دریچه‌های شعور، رسیدن به خلوت و هیچ فقط در فضایی مکاشفه‌ای معنا می‌یابند.

تنهایی و خلوت در نقاشی‌های سپهری هم نمودی آشکار دارد. فضاهای خالی و پس‌زمینه‌های تیره و رنگ‌های سرد و بسیاری عناصر ترسیمی دیگر، در تابلوهای سهراب بیان‌کننده تنهایی، خلوت، و سکوتی است که او را از خود تهی کرده و در بی‌کرانگی

هستی سیرش داده است. سهراب در خاطراتش به اعتبارِ و ارزش سکوت در نقاشی اشاره می‌کند و می‌گوید:

خیلی از نقاشی‌ها از سفیدی بوم ترسیده‌اند. مثلاً ... سپیدی کاغذ یعنی نگفتن، یعنی سکوت. سوفوکل در سکوت تهدید می‌دید؛ اما در زبان هم تهدید هست ... هایدگر شنیدن را به ما یاد می‌داد. از «فضای سکوت» حرف می‌زند. می‌خواهد سخن «با سکوت عجین» باشد. کاندینسکی نعمت شنیدن صوتی در سکوت را قدر می‌شناسد. می‌خواهد ما را به انتزاع بکشاند (سپهری، ۱۳۸۴: ۲۴).

افزون بر این، حضور عناصری به صورت تک و منفرد در برخی از نقاشی‌های او انعکاس «تنهایی» را تقویت می‌کند. تصویر یک درخت، یک گلدان، یک شاخه گل، یک سیب جداافتاده، یک شکل هندسی، یک پرند، و از این قبیل نشانه‌ها از تنهایی هنرمند و ارزشی که او برای تنهایی قائل است حکایت می‌کند.

سهراب در شعر «واحه‌ای در لحظه» احساس غم، اندوه، و تنهایی را به خواننده القا می‌کند. سهراب از غربت و تنهایی خود می‌گوید و از جایی که هستی‌اش به ابدیت می‌پیوندد. هم‌چنان که خود را در «هیچستان» تنها یافته است و در این تنهایی با سایه نارونی در ابدیت جاری می‌شود. هستی را درک می‌کند و می‌داند وقتی «چتر خواهش» باز است و داعیه‌طلبی هست، آدمی برای این که به ابدیت برسد باید تنهایی را در لطافت نسیمی و در خوشی سایه نارونی تجربه کند:

پشت هیچستان، چتر خواهش باز است / تا نسیم عطشی در بن برگی بدود / زنگ باران به صدا می‌آید / آدم این جا تنهاست / و در این تنهایی سایه نارونی تا ابدیت جاری است ... (سپهری، ۱۳۸۵: ۳۶۱).

با خواندن این شعر، غربتی غریبانه و حسی از تنهایی گریبان مخاطب را می‌گیرد و او نیروی انباشته در چنین احساس شگرفی را با تمام وجود درک می‌کند؛ زیرا عاطفه جاری در شعر چنان سیل بنیان‌کنی دارد که ناگزیر مخاطب را به تسلیم وامی‌دارد. قدرت عاطفه در وحدت‌بخشی و صورت‌بندی همه نیروهای ناتعین و متفرقی است که در شهود حقیقت و زیبایی آن در باطن هنرمند و عارف به وجود می‌آید. کروچه می‌گوید: «چیزی که خاصیت به‌هم‌پیوستگی و وحدت به شهود می‌دهد عاطفه است. شهود در حقیقت از آن جهت شهود است که عاطفه‌ای را مجسم می‌کند؛ تنها از عاطفه سرچشمه می‌گیرد و بر روی عاطفه‌ای تکیه دارد» (کروچه، ۱۳۸۸: ۸۳).



تصویر ۴. بی‌عنوان، آب‌مرکب روی کاغذ، ۶۸×۴۸ (حسینی، ۱۳۹۰: ۱۲۲).

در شعر مذکور، با توجه به محور هم‌نشینی، «پشت هیچستان» نشانه یا دالی است که بر مکانی فراواقعی و برساخته ذهن و خیال شاعرانه سهراب دلالت دارد. شعیری در مقاله‌ای درباره پشت هیچستان می‌نویسد: «پشت هیچستان مکانی است فاصله‌گرفته از هیچستان که در فراسوی آن قرار گرفته و آن را پشت سر نهاده است؛ گویا انفصال و وصال در کار بوده است. این تحول از یک سو انفصال با هیچستان و از یک سو وصال با پشت هیچستان و ایجادکننده حالت تازه است. گرمس (۱۹۱۷-۱۹۹۱)، معناشناس بزرگ فرانسوی، چنین حالتی را «فعالیت زیباسازی» می‌نامد. او معتقد است چنین حالتی که خود نتیجه یک جریان ادراکی مشاهده‌ای است، در واقع، عملیات تجربی پراحساسی است که فاعل را در شیء ارزشی مورد نظر ذوب می‌کند» (شعیری، ۱۳۷۹: ۵۴). نشانه‌های دیگری چون «گل واشده» دورترین «بوته خاک» به اصلی ازلی و نخستینه اشاره دارد و او را به یاد روزهایی که از اصل حقیقتش جدا شده می‌اندازد و روحش را به آن نزدیک‌تر می‌کند. هر چه انسان به اصل و مبدأ آفرینش نزدیک‌تر می‌شود بی‌تابی و شور و اشتیاق بیش‌تری را در پیوستن به حقیقت ازلی احساس می‌کند که این خود دربردارنده لذت و احساسی خوشایند است؛ زیرا روح هنگام کشف و شهود عارفانه، زیبایی را از سنخ همان فضاها و تجربه‌ها می‌یابد و تلاش می‌کند زیبایی را با زبانی شاعرانه تداعی و خاطره‌ای ازلی را بازسازی کند.

هدف سهراب در نقاشی‌های انتزاعی خود، که با اشکالی هندسی کشیده است، نشان دادن ریتم ساختاری مربع است. در واقع، او از «شکل» فراتر رفته است و اهمیت «شکل‌گیری» را به ما یادآوری می‌کند. از دید سوانه، در هنر انتزاعی احساسات پالوده

می‌شوند و عمل می‌یابند و بدین ترتیب، انسان نگرش بسیاری ژرف به واقعیت محسوس پیدا می‌کند (سوانه، ۱۳۸۸: ۶۲). سپهری با آفرینش هنرمندانه یک تابلو، ضمن آن‌که با عناصر عینی و موجود در تابلو به القای مفاهیم و احساسات مورد نظر خود می‌پردازد، در پس‌زمینه اثر نیز با غیاب و حذف (عناصر ناموجود) بر عمق اثر هنری خود می‌افزاید. در تصویر ۵ می‌بینیم که حدود نیم یا گاهی بیش از نیمی از تابلو را فضایی تهی در بر گرفته است که به نظر نمی‌رسد از سر ناچاری یا بی‌توجهی بوده باشد؛ زیرا سهراب نقاشی چیره‌دست و فن‌آشناست که در فضاهای خالی‌اش نیز حرف برای گفتن دارد. «در فضای آثار سپهری، لحظه‌ای طبیعت آشکار می‌شود، ولی هنوز آن واحه به‌درستی جذب مخاطب نشده، که در فضایی خلوت، که سکوت بر آن حاکم است به تجربه فضایی انتزاعی نائل می‌گردد که برآمده از اندیشه و روح عارفانه خالق آن است» (حسینی، ۱۳۹۰: ۲۹). از این رو، فضاهای خالی نقاشی سهراب را باید عنصری بیانی به حساب آورد که پاره‌ای از تجربه شهودی او را بازتاب می‌دهد و همین تنهایی و خلوت و سکوت است که روح سهراب را با خلسه‌ای سکرآور پیوند می‌زند. او به مدد تجربه «تنهایی» تصاویری خلق کرده است که به سبب ابهامی گوهرین، که بر بیش‌تر آن‌ها سایه افکننده، واجد ارزش هنری و شایسته تأمل‌اند.



تصویر ۵. بی‌عنوان، کلاژ روی مقوا و طراحی، ۵۰×۵۰ (همان: ۸۳).

سپهری هنرمندی است که با برخورداری از دو هنر شعر و نقاشی، پس از اتصال با روح هستی و یگانگی با آن، تجربه خود را به تصویر می‌کشد و عواطف و احساسات عارفانه‌اش را با جادوی تصاویر کلامی و رنگین به مخاطبان خود عرضه می‌کند.

من در این خانه به گمنامی نم‌ناک علف نزدیکم / من صدای نفس باغچه را می‌شنوم و صدای ظلمت را وقتی از برگی می‌ریزد / و صدای سرفه روشنی از پشت درخت، عطسه آب از هر رخنه سنگ، چکچک چلچله از سقف بهار / ... من صدای وزش ماده را می‌شنوم / ... و صدای باران را، روی پلک تر عشق، روی موسیقی نم‌ناک بلوغ ... (سپهری، ۱۳۸۵: ۲۸۶).

کروچه خاصیت و خصلت هنر را خیالی بودن آن می‌داند (کروچه، ۱۳۸۸: ۶۶)؛ یعنی راه هنر راستین که با شهودی روحانی آغاز می‌شود، ناگزیر از عالم خیال می‌گذرد و از امکانات آن برای تعبیر و بیان شهود مجرد بهره می‌برد. سپهری هم وقتی پای در عالم خلسه و کشف و شهود می‌گذارد و در مشاهده آن همه مناظر شکوه‌مند غرق در حیرت می‌شود نیروی منطق را ناتوان از بیان‌گری می‌بیند، ناگزیر از قوه خیال کمک می‌گیرد و با آن دست به کار آفرینش هنری خود می‌شود. در شعر مذکور هم خیال بازیگری است که بیش‌ترین نقش‌آفرینی را دارد. سپهری در این شعر با طبیعت هم‌ذات‌پنداری می‌کند و در بی‌خودی و «گمنامی نم‌ناک علف» صداهایی را می‌شنود که تاکنون به گوش سر نشنیده بود. سهراب در این شعر هویت مستقل خود را نفی می‌کند و خود را با طبیعت هم‌نوا می‌داند. این اندیشه ریشه در اندیشه‌های اساطیری دارد و به آموزه‌های بودیسم نزدیک است؛ زیرا در این اندیشه‌ها «من» از عالم هستی جدا نیست. در مکتب بودیسم، «شخص را نفی می‌کنند یا از فراز آن می‌گذرند و فقط من (ego) فانی و هویت (soi) غیر شخصی را باور دارند» (دوروژمون، ۱۳۷۴: ۱۴۵). آن‌ها می‌گویند: برای همه موجودات فقط یک هویت وجود دارد و فردیت باید فنا گردد ... تا بتوان به هویتی غیر قابل افتراق و تمایزناپذیر و واقعیتی بی‌چهره که نه این است و نه آن، بلکه خلأ و تهی‌شدگی است دست یافت (همان: ۱۴۵). پس آشکار می‌شود که سهراب به سبب آشنایی و درآمیختگی با چنین اندیشه‌هایی توانسته است آثاری را به وجود آورد که بیش از هر چیز ملهم از آگاهی شهودی اوست و با حقیقت هنر نزدیک‌تر؛ زیرا همان‌طور که کروچه می‌گوید وجه امتیاز هنر از عالم مادی و تفاوت آن با فعالیت‌های علمی، عملی، و اخلاقی همان شهود معنوی است که در هنر مندرج است (کروچه، ۱۳۸۸: ۱۲۲).

۹. رازواری و رمزپردازی و نسبت آن با شهود زیباشناسانه

رمز از عناصر زیبایی سخن و در زمره صور خیال مستقل است. «کلمه رمز در اصل مصدر مجرد از باب رَمَزَ یَرْمُزُ و به معنی اشاره با لب، چشم، ابرو، دست، یا زبان است. گروهی رمز را معادل واژه سمبل اروپایی به کار برده‌اند» (پورنامداریان، ۱۳۷۶: ۱). در آثار متصوفه گاه رمز را این‌گونه تعریف می‌کنند: «رمز از معنی باطنی است که مخزون است تحت کلام ظاهری که غیر از اهل آن بدان دست نیابند» (همان: ۴).

در زبان بشری واژه‌ها محدودند و معانی و مفاهیم نامحدود. انسان برای جبران این محدودیت‌ها می‌کوشد با استفاده از روش‌ها و ابزارهایی، این قبیل کمبودها را جبران کند. از این رو، یا از صور خیال بهره می‌گیرد یا واژه‌ها را دور از معانی اولیه خود در معنای مجازی، رمزی، کنایی، و مانند آن به کار می‌برد. آثار بسیاری از عارفان رمزی است. اساساً زبان عرفان زبانی رمزی است. بسیاری از کسانی که صاحب اندیشه‌های بلند و ژرف بوده‌اند برای القای منظور خود به زبانی رمزی روی آورده‌اند. ابن‌سینا، سهروردی، سنایی غزنوی، عطار، مولانا، شیخ محمود شبستری، و بسیاری دیگر همگی زبانی عرفانی و رمزی دارند. از میان معاصران هم، سپهری از شاعرانی است که زبان او در شعرهایش، به‌ویژه در دفترهای پایانی، رمزی و سمبلیک شده است. می‌دانیم که «رمز به لحاظ پیوندی که با بیش و تجربه دینی و عرفانی دارد دقیق‌ترین و مناسب‌ترین زبان برای بیان تجارب روحانی و حقایق عرفانی است» (مشتاق‌مهر، ۱۳۷۹: ۱۰۹). اگر سهراب هم در آثارش به زبان رمزی روی می‌آورد و بیانی سمبلیک را برمی‌گزیند، به دلیل تجربه‌هایی است که در مکاشفه و شهود بر او نمایانده شده است و به‌ناچار برای بیان آن تجربه‌ها بیانی رمزی را انتخاب می‌کند. عده‌ای معتقدند بیان رمزی نه تنها گویاترین زبان برای بیان تجارب عرفانی است، بلکه اساساً هنر مقدس مبنی بر رمز و تمثیل است (اعوانی، ۱۳۷۵: ۳۲۴).

سپهری با مجموعه «صدای پای آب» بیان رمزی را پیش از پیش به کار گرفته است و هر چه به سمت دفترهای پایانی پیش می‌رویم سمبل‌ها و رمزها انتزاعی‌تر و مبهم‌تر می‌شوند. این گونه رمزها را در سراسر آثارش می‌توان یافت. برای نمونه، در شعر «نشانی»، تمامی تعابیر و مفاهیم سمبلیک و رمزی‌اند:

نرسیده به درخت / کوچه‌باغی است که از خواب خدا سبزتر است / و در آن عشق به اندازه
پره‌های صداقت آبی است / می‌روی تا ته آن کوچه که از سمت بلوغ سر به در می‌آرد / پس

به سمت گل تنهایی می‌پیچی / دو قدم مانده به گل / پای فواره جاوید اساطیر زمین می‌مانی /
و تو را ترسی شفاف فرا می‌گیرد / ... (سپهری، ۱۳۸۵: ۳۵۹).

در این شعر دال‌های درخت، باغ، کوچه، کودک، کاج، لانه نور، و خانه دوست همگی مفاهیمی عرفانی دارند که با بیانی سمبلیک بازگو شده‌اند؛ زیرا شاعر حامل تجربه‌ای شهودی بوده است که جز از این راه امکان بازگویی آن را نداشته است. میل سهراب به معانی رمزی و گرایش او به سمبلیسم، تابعی قهری از زیبایی‌شناسی شهودی اوست؛ زیرا در زیبایی‌شناسی شهودی، مشهودات بی‌تعینی و سیالیتی دارند که جز با ابهام و بیانی رمزآلود از آن‌ها نمی‌توان تعبیری به دست داد. کروچه بر آن است که «شهود عبارت است از ادراک به وسیله رمز و علامت؛ زیرا جایی که رمز نمودار معنی است معنی قائم به خود نیست؛ یعنی جداگانه و بی‌وساطت رمز به اندیشه در نمی‌آید» (کروچه، ۱۳۸۸: ۷۹). حتی عده‌ای بر آن‌اند که بنیاد هرگونه هنری بر بیان سمبلیک استوار است. هگل می‌گوید: «هنر ظهور حسی مثال یا حقیقت (روح) است. هنر در پی عینیت بخشیدن به حقایق کشف‌ناشده (= ناشناخته) است. هگل چنین می‌اندیشد که نخستین شکل هنر سمبلیک بودن است» (الیاده، ۱۳۷۴: ۲۶۱).



تصویر ۶. بی‌عنوان، آب مرکب روی کاغذ، ۱۹×۱۵ (همان: ۸۷).

در هنر نقاشی سپهری هم این بیان سمبلیک آشکار است. اشیاء، اشکال هندسی، خطوط و منحنی‌ها، سایه‌روشن‌ها، رنگ‌ها، و حتی فضاهاى خالی جملگی عناصری‌اند که علاوه بر دلالت‌های روشنی که در تابلو دارند در بسیاری اوقات بار معنایی سنگینی را به طریق رمزآمیزی به دوش می‌کشند. شدت دل‌بستگی سهراب به نمادگرایی در نقاشی به حدی است که گاه بر اثر استغراق در جلسه و بی‌خبری نقش‌ها و شکل‌هایی بسیار مبهم و رازآلود کشیده است. تصویر ۶ نمونه‌ای گویا از رازوارگی ذهن و اندیشه سهراب است. در این تصویر، حرکت بازی‌گوشانه و حیران‌قلم‌مو بر روی بوم خطوطی را رسم می‌کند که هیچ دلالت پیشین و روشنی ندارد. شاید هیچ‌کس جز خود نقاش نتواند آن را درک کند و حتی گاه سخن گفتن درباره آن هنرمند را هم به مشقت بیندازد؛ زیرا شاید او نیز خود یارای بیان تجاری را که بدین شکل مجال بروز یافته نداشته باشد.

۱۰. نتیجه‌گیری

با توجه به آنچه در این مقاله گذشت نتایج ذیل به دست می‌آید:

۱. زیباشناسی هنر سپهری بر کمال‌گرایی و شهود استوار است. او زیبایی را چیزی جز درک بی‌واسطه حقایق اشیا نمی‌داند.
۲. زیبایی در تجربه شهودی و نگرش تجریدی او متوقف بر حدود مرسوم و متعارف نیست، بلکه زشتی‌های ظاهری، غم و اندوه، مرگ، و غیره را نیز در بر می‌گیرد.
۳. تنهایی و خلوت از مضامین مورد علاقه سهراب است که بستر شهود شاعرانه - عارفانه را برای او فراهم می‌کند. این تنهایی و خلوت در نقاشی‌های او هم نشان داده شده است.
۴. تجربه‌های شهودی سهراب به هنگام تعبیر در بستر زبان (حس‌آمیزی، پارادوکس، و شطح) و خواب و رؤیا جاری می‌شود.
۵. برای سهراب شهود هنری و شاعرانه نهایتاً به شهود عارفانه می‌انجامد یا در بستر تجربه‌های شخصی و عمیق دینی - عرفانی شکل می‌گیرد.
۶. آفرینش هنری سهراب در حالت جلسه و مکاشفه هنر او را رازآلود یا سمبلیک کرده است.

پی‌نوشت

۱. حلمانیه، پیروان حلمان الدمشقی از این دسته بودند.

منابع

قرآن کریم.

- احمدزاده هروی، مژده (۱۳۸۸). *شهود حسن (مولوی و تجربه زیبانگری)*، تهران: خانه کتاب.
- احمدی، بابک (۱۳۷۸). *حقیقت و زیبایی، درس‌های فلسفه هنر*، تهران: نشر مرکز.
- اعوانی، غلامرضا (۱۳۷۵). *مبانی مابعدالطبیعه هنر*، از مجموعه حکمت و هنر معنوی، تهران: گروس.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۷۶). *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی*، تهران: علمی و فرهنگی.
- تولستوی، لئو (۱۳۶۴). *هنر چیست؟*، ترجمه کاوه دهگان، تهران: امیرکبیر.
- جوکار، منوچهر (۱۳۸۴). «ملاحظات درباره شطح و معانی آن»، *مطالعات عرفانی*، دوره اول.
- چناری، عبدالامیر (۱۳۷۴). «متناقض‌نما در ادبیات فارسی»، *کیان*، ش ۲۷.
- حافظ شیرازی، خواجه شمس‌الدین محمد (۱۳۶۷). *دیوان حافظ*، به تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی، تهران: اساطیر.
- حسینی، مهدی (۱۳۹۰). *روزنه‌ای به رنگ (مروری بر نقاشی‌های سهراب سپهری)*، به کوشش یعقوب امدادیان و احسان آقایی، تهران: مؤسسه توسعه هنرهای تجسمی معاصر.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷). *لغت‌نامه دهخدا*، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- دوروزمون، دنی (۱۳۷۴). *اسطوره‌های عشق*، ترجمه جلال ستاری، تهران: نشانه.
- رندل، جان هرمن و ج. باکلی (۱۳۶۳). *درآمدی به فلسفه*، ترجمه جلال‌الدین اعلم، تهران: سروش.
- رؤیایی، طلابه (۱۳۸۵). «شهود در درک و آفرینش اثر هنری»، *نشریه هنرهای زیبا*، ش ۲۵.
- سپهری، سهراب (۱۳۸۴). *هنوز در سفرم: شعرها و یادداشت‌های منتشرنشده از سهراب سپهری*، به کوشش پریدخت سپهری، تهران: نشر و پژوهش فرزانه روز.
- سپهری، سهراب (۱۳۸۵). *هشت کتاب*، تهران: طهوری.
- سپهری، سهراب (۱۳۸۹). *اتاق آبی*، به کوشش پیروز سیار، تهران: سروش.
- سروش، عبدالکریم (۱۳۷۶). *حکمت و معیشت*، تهران: مؤسسه فرهنگی صراط.
- سلطان‌کاشفی، جلال‌الدین (۱۳۸۶). *تا شقایق هست ... (گزیده‌ای از نقاشی‌های سهراب سپهری)*، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، انتشارات فرهنگستان هنر.
- سنایی، ابوالمجد مجدود بن آدم (۱۳۸۷). *حدیقه الحقیقه و الشریعه الطریقه*، تصحیح مدرس رضوی، تهران: دانشگاه تهران.
- سهروردی، شهاب‌الدین یحیی (۱۳۷۲). *مجموعه مصنفات شیخ اشراق*، تصحیح و مقدمه هانری کربن، ج ۲، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- سوانه، پیر (۱۳۸۹). *مبانی زیباشناسی*، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: نشر ماهی.
- شاله، فلیسین (۱۳۷۴). *شناخت زیبایی (استتیک)*، علی‌اکبر بامداد، تهران: طهوری.
- شریعتی، علی (۱۳۶۱). *هنر (مجموعه آثار شماره ۳۲)*، تهران: اندیشمند.

- شعیری، حمیدرضا (۱۳۷۹). «فاعل فردی و جمعی در پشت هیجستان سپهری»، مدرس، دوره چهارم، ش ۳.
- عزالدین کاشانی، محمود بن علی (۱۳۸۷). *مصباح‌الهدایه و مفتاح‌الکفایه*، تصحیح عفت کرباسی و محمدرضا برزگر خالقی، تهران: زوار.
- غزالی، ابوحامد محمد (۱۳۶۱). *کیمیای سعادت*، به کوشش حسین خدیوجم، تهران: علمی و فرهنگی.
- فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۸۹). *بلاغت تصویر*، تهران: سخن.
- فولادی، علیرضا (۱۳۸۷). *زیان عرفان*، قم: فراگفت.
- قشیری، عبدالکریم بن هوازن (۱۳۸۷). *رساله قشیریه*، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: زوار.
- کروچه، بندتو (۱۳۸۸). *کلیات زیباشناسی*، ترجمه فؤاد روحانی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- مشتاق مهر، رحمان (۱۳۷۹). «بررسی بیان رمزی بر مبنای آثار مولانا»، *نامه فرهنگستان علوم*، ش ۱۶.
- مولوی، جلال‌الدین محمد بن محمد (۱۳۸۵). *مثنوی معنوی*، بر اساس نسخه رینولد نیکلسن، تهران: سایه نیما.
- نوربخش، جواد (۱۳۷۲). *فرهنگ نوربخش «اصطلاحات تصوف»*، ج ۴، بی‌جا: مؤلف.
- هگل، گئورک ویلهلم فردریش (۱۳۶۳). *مقدمه بر زیباشناسی*، ترجمه محمود عبادیان، تهران: آوازه.
- الیاده، میرچا (۱۳۷۴). *فرهنگ و دین*، ترجمه هیئت مترجمان، زیر نظر بهاء‌الدین خرمشاهی، تهران: طرح نو.
- یونگ، کارل گوستاو (۱۳۵۲). *انسان و سمبول‌هایش*، ترجمه ابوطالب صارمی، تهران: امیرکبیر.