Contemporary Persian Literature, Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Biannual Journal, Vol. 13, No. 1, Spring and Summer 2023, 1-23
Doi: 10.30465/copl.2023.43885.3912

Analysis of Sohrab Sepehri's Poem of an Oasis in the Moment Based on the Foundations of Buddhist and Islamic Mysticism

Ziba Parishani*, Majid Sarmadi**
Fatemeh Koupa*, Hoseyn Yazdani******

Abstract

Sohrab sepehri, the great contemporary poet, is completely familiar with Islamic ERFAN. The influence of Islamic Erfan on him is obvious in "Shargh-E-Andouh" set. Additionally, his trips to far east temples made him familiar with Buddhism, Zen and their mystical ways; to which he mentions in his book "Blue Room". Though Islamic mysticism, Buddhism and Zen constitute Sohrab Sepehri's basis of mysticism; but one should say his mysticism is not a combination of these paths. Rather, Sohrab Sepehri transcends all the three and reaches his unique wisdom. The extremity of Islamic mysticism is reaching the position of observer, those of Buddhism is "samadi" and those of Zen is "Satouri". The poem of "Vahe-EI-Dar Sokoot" is also reaching intuition. Sepehri in this poem reports his intuition. But his intuition unlike other mentioned sects, rather than being the world of divinity, is in the world of materiality (Nassout), and rather than being in skies, is in the terrain. He is sitting on the terrain, reporting his

* Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Payame Noor University, Tehran, Iran (Corresponding Author), ziba.parishani@pnu.ac.ir

** Associate Professor of the Department of Persian Language and Literature, Payam Noor University, Tehran, Iran, majidsarmadi@pnu.ac.ir

*** Professor of the Department of Persian Language and Literature, Payam Noor University, Tehran, Iran, payam-e-noor, koupa8982@pnu

**** Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Payam Noor University, Tehran, Iran, h_yazdani@pnu.ac.ir

Date received: 2022/12/16, Date of acceptance: 2023/06/11

Copyright © 2010, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

intuition. Sepehri, like any great poet, resides in his emotional world. The present paper is an analysis of this historical sanctuary, Sepehri's "settlement base"

Keywords: Mysticism, Zen, Oasis, Moment, Meditation, Samadi, Pargia.

ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال ۱۳، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۲

تحلیل شعر واحه‌ای در لحظهٔ سهراب سپهری برمبنای بنیان‌های عرفان بودیستی و اسلامی

زیبا پریشانی*

مجید سرمدی، فاطمه کوپا***، حسین یزدانی*****

چکیده

سهراب سپهری شاعر بزرگ معاصر با عرفان اسلامی آشناست. تأثیرپذیری وی را از عرفان اسلامی و به ویژه اندیشه‌های مولانا در مجموعهٔ *شرق اندوه* به وضوح می‌توان دید. علاوه بر آن سیر آفاقی‌اش در معابد شرق دور، موجبات آشنایی او را با آیین بودیسم و ذن و طریقهٔ عرفانی آنان فراهم آورد. او خود در کتاب *اتاق آبی* به این مسأله اشاره می‌کند. با وجود اینکه زمینه و پایه‌های عرفان سپهری را، عرفان اسلامی، بودیسم و ذن تشکیل می‌دهند اما باید گفت عرفان او تلفیق یا التقاط این طریقه‌ها نیست بلکه سپهری از هر سه عبور می‌کند و به معرفت خاص خویش می‌رسد. غایت در سلوک اسلامی، رسیدن به مقام مشاهده است و در عرفان بودایی رسیدن به «سمادی» و در ذن «ساتوری». شعر *واحه‌ای در لحظه* نیز رسیدن به شهود است، سپهری در این شعر، شهود خویش را گزارش می‌کند. اما شهود او برخلاف فرقه‌های یاد شده، نه در عالم لاهوت بلکه در ناسوت و نه در افلاک بلکه در خاک است. او خاک را به تماشا نشسته است وشهودش را گزارش می‌کند.

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول)، ziba.parishani@pnu.ac.ir
** دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران، majidsarmadi@pnu.ac.ir
*** استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام‌نور، تهران، ایران، koupa8982@pnu
**** دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران، h_yazdani@pnu.ac.ir
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۹/۲۵، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۳/۲۱

Copyright © 2018, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose.

پرسش اصلی جستار حاضر این است کـه آیـا سـهراب سـپهری تنهـا از طریـق تطـابق و همپوشانی مفاهیم عرفان شرقی و اسلامی به کشف یک لحظه روشن‌شدگی می‌پردازد؟ بررسی مفاهیم و نشانه‌ها نشان می‌دهد که وی با عبور از این دو نحله فکری به واسـطه تلقـی فلسـفی مدرن و البته بر پایه مبانی اسلامی- بودیستی، بـه درک تـازه‌ای از «اکنونیـت» در «مقـام هـیچ» می‌رسد. مقالهٔ حاضر تحلیل همین پناهگاه ایماژیک است که «قرارگاه سکونت» سپهری است.

کلیدواژه‌ها: عرفان، ذن، واحه، لحظه، مراقبه، سمادی، پرگیا، بودیسم، سپهری.

۱. مقدمه

شعر «واحه‌ای در لحظه» در مجموعهٔ *حجم سبز*، برای اولین بار در سال ۱۳۴۶ به چاپ رسـید. سپهری در این زمان به چهل‌سالگی نزدیک می‌شد. عنوان شـعر ترکیـب یـک «واحـد مکـانی» (واحه) و یک واحد زمانی(لحظه) است. همین فرآیند ترکیبی که از همنشینی دو امر ناهمسان یا ناهمجنس حاصل می‌شود سرشت متناقض و دیگرگون شعر را به ما نشان می‌دهـد. بـه‌سـخن فرمالیست‌ها این هم مایه‌ای برای «آشنازدایی» اوست و به سخن «بارسلونا» طریقی برای رسیدن به فرآیند تداعی استعاره. کلِ عنوان نشانگر یافتن سکونتگاهی در زمان است اما نه زمانی پایـا و مداوم، بلکه در یک واحد نپایندهٔ زمانی – یعنی لحظه. در این سال‌ها- دههٔ چهل عمر- سپهری هم زبان خاص خود را یافته و هم به کمال ساخت ایماژهای چند لایه و عمیق دست یافته بود. سپهری اینک شاعری شرقی- غربی بود که با مکاتب ادبی، دینی، هنری و فلسفی شرق و غرب آشنا بود و آنها را به هم پیوند می‌داد. واحه‌ای در لحظه نمونه‌ای روشنگر از چنین تلفیقی است. کتاب‌های *هنوز در سفرم* و *اتاق آبی آشنایی* عمیق او با مکاتب فلسفی غرب و فرهنگ شرق را به خوبی نشان می‌دهد.

اگرچه، همانگونه که در متن نشان خواهیم داد این شعر در خود، اساسی‌ترین نگـرش‌هـای مکاتب فلسفی شرق دور را نشان می‌دهد، اما چنین نیست که از مایـه‌هـای اسـلامی و اقلیمـی ایران رنگ نگرفته باشد و عنوان «واحه» که تصویری به شدت خاورمیانه‌ای است نمودی از این مایه است. شعر با یک فلش راهنما (Addressing) آغاز می‌شود که در فارسی تاجیکی «سـراغه» خوانده می‌شود. به سراغ کسی رفتن، در اولین نگاه مفهوم فاصله را می‌رساند اینکه گوینـده بـا مخاطب در فاصله قرار دارد اما این فاصله مکانی است یا زمانی؟ و دیگـر آنکـه میـان شـاعر و مخاطـب چـه چیـزی قـرار گرفتـه اسـت و بـرای رسـیدن بـه او چـه فاصـله‌ای را مـی‌بایـد پشت سر نهاد؟ خط دوم شعر دقیقاً اشاره به همین معناست، اینکه شاعر پشت «هیچستان» است

و برای رسیدن به او می‌باید «هیچستان» را پشت سرنهاد. «هیچستان» خود یک واحه است؛ پسوند «ستان» معرّف واحد مکانی است اما کدام مکان است که ذات آن «هیچ» است. هیچستان در نهاد خود واجد تناقض است جایی که هیچ است. شعر به صورت پلکانی به وصف این مکان می‌پردازد. در سطر بعد شاعر بر این ویژگی «مکانی»تأکید می‌گذارد: پشت هیچستان «جایی» است، نقطه پایان خط سوم به معنای اتمام جمله است. در این‌جا شاعر به مفهومی عمیق اشاره می‌کند؛ اینکه به سخن باشلار «مکان» نشانه‌ای از«قراریافتگی» و «سکونت» است. درواقع «خانهٔ» شاعر فراسوی هیچستان و«هیچ بودگی» است. این هیچ یا تهیّت یک وضعیت وجودی- یا به تعبیر فلسفی «هستیانه» است. برای رسیدن به خانه یا مسکن یا اقلیم شاعر می‌باید از وادی هیچ گذر کرد. بدین‌ترتیب شعر از همان آغاز به نظامی از نشانه‌ها و نمادها گرایش می‌یابد. هیچستان یک «واحه» است؛ تکه زمینی در بیابان بی آب و علف. بیابان جایگاه حیرت است؛ مفهومی که در ادبیات صوفیانه بسیار بدان برمی‌خوریم. هیچستان این «موقعیت هستیانه» جای مراقبه است و «آرامش»؛ دور شدن از هیاهوی جهان.

بدین‌ترتیب نظام نشانه‌ای شاعر در هر سطر شعر پیچیده‌تر، پرلایه‌تر و عمیق‌تر و تلفیقی‌تر می‌شود. واحه شاعر در پشت هیچستان است. با گذر از مکان به زمان می‌رسیم، اینکه با گذر از مکان به زمان، در قلب هیچ بودگی و نپایندگی زمان- لحظه- به قرارگاهی می‌رسیم که در آنجا نیز، به اعتبار نشانه‌های بسیار نامطمئن و فرّار و سوررئالی که شاعر از اقلیم خویش گزارش می‌کند، همه چیز دچار توهم «بودن» است. از این نظام نشانه‌ای شعر سپهری به یک مکان تمثیلی و ادبیات تمثیلی نزدیک می‌شود. مفهومی که پورنامداریان آن را به خوبی در کتاب «رمز و ادبیات رمزی» کاویده است اما این شباهت تا آنجا نیست که بتوان شعر واحه‌ای در لحظه را با آثاری همچون «حُسن و دل» یا «صد میدان» یا «حی بن یقظان» همانند کرد. سپهری به هیچ‌وجه به دنبال ادبیات رمزی و تمثیلی که بتوان با تأویل و رمزگردانی نشانه‌ها به مقصود شاعر دست یافت، نیست بلکه با استفاده از دستگاه «نشانه‌های نمادین» قصد دارد تا به یک «وضعیت وجودی» نزدیک گردد. بدین لحاظ در سطرهای بعدی مدام به نظام نشانه‌ای تصویری پل می‌زند و توصیفی نقاشی‌گونه و البته به شدت سوررئال از اقلیم خود ارائه می‌دهد.

مکان شاعر در میان کویر است در وسط شن‌هایی که مدام تغییر حالت می‌دهند. شن‌های نپاینده. هیچ چیز، واقعی — به معنی شناخت‌شناسانه این واژه- نیست؛ همه چیز فراسو یا پشت واقعیت قرار دارد، گرچه بنیان تصویری خود را از دست نمی‌دهد درست مانند

توصیف بهشت در قرآن و جوی‌های شیر و عسل و زیبارویان درون خیمه‌ها که در مرز خیال و واقعیت قرار دارد.

مقالهٔ حاضر تلاشی برای کاوش جزئی‌نگر در واکاوی لایه‌های مختلف در پردازش و خلق یک ایماژ در شعر سپهری است. بدیهی است که در چنین تحقیقی، پژوهشگر ناگزیر به فراتر رفتن از سویه‌های کلی و یافتن مشابهت‌های جزئی‌تر و دقیق‌تر میان متون است. همچنین به پی‌گیری مؤلفه‌های اصلی یک ایماژ در لابه‌لای دیگر اشعار شاعر نیز نیاز داریم و این به کشف چگونگی صیرورت و شکل‌گیری ایماژهای پیچیده‌تر شاعر یاری می‌رساند و کاوش‌هایی از این دست، کمک بسیار به درک بهتر شعر سپهری می‌کند.

«واحه ای در لحظه»

به سراغ من اگر می‌آیید،
پشت هیچستانم.

پشت هیچستان جایی است.
پشت هیچستان رگ‌های هوا، پر قاصدهایی است
که خبر می‌آرند، از گل واشدهٔ دورترین بوتهٔ خاک.
روی شن‌ها هم، نقش‌های سم اسبان سواران ظریفی
است که صبح
به سر تپهٔ معراج شقایق رفتند.
پشت هیچستان، چتر خواهش باز است:
تا نسیم عطشی در بن برگی بدود،
زنگ باران به صدا می‌آید.
آدم اینجا تنهاست
و درین تنهایی، سایهٔ نارونی تا ابدیت جاری است.

به سراغ من اگر می‌آیید،
نرم و آهسته بیایید، مبادا که ترک بردارد
چینی نازک تنهایی من.

۲. پیشینهٔ تحقیق

در ارتباط با آمیختگی شعر و اندیشهٔ سپهری با مکتب‌های شرقی سخن بسیار گفته شده‌است. اولین بار رضا براهنی در کتاب *طلا در مس* که مروری است بر تاریخ تحول شعر نو، در بخشی با عنوان «بچه بودای اشرافی» به سویه‌های عرفان شرقی شعر سپهری، البته با نگاهی کنایه‌آلود و معترض، توجه کرد. از نظر وی شعر سپهری در قیاس با دیگر شاعران معاصر وی، خالی از تعهد اجتماعی است و صفت «اشرافی» به خوبی این موضع‌گیری را نشان می‌دهد. کامیار عابدی در دو کتاب خود، *از مصاحبت آفتاب* و *تپش سایهٔ دوست*، با نگاهی عمیق‌تر جنبه‌های عرفان شرقی در اشعار سپهری را کاویده‌است. سیروس شمیسا نیز در کتاب *نگاهی به سپهری*، به برخی بن‌مایه‌های مشترک در اندیشهٔ بودایی و نظرگاه سپهری اشاره کرده‌است. سروش دباغ نیز در کتاب *در سپهر سپهری* نفوذ مؤلفه‌های عرفان شرقی را در شعر سپهری بازکاویده است.

ثمین امیدیزدانی در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «بررسی عرفان شرقی در تصویر کلام سهراب سپهری» یکسره به ویژگی تصویری ایماژیک شعر سپهری که برآمده از فضای شمایل‌نگارانهٔ شرقی و به ویژه متون عرفان بودایی است، پرداخته و به خوبی نشان می‌دهد که چگونه شعر سپهری به سمت فضای تصویری سوررئال میل می‌کند. فائزه طاهری نیز در مقالهٔ «بررسی تطبیقی اشعار سهراب سپهری و سن‌ژون پرس با نگاهی به عرفان شرق دور» همان‌گونه که از عنوان مقاله پیداست، بن‌مایه‌های مشترک اشعار سپهری و سن‌ژون پرس را که برآمده از عرفان خاوری، هم مکتب ذن و هم بودیسم، است پی‌گرفته‌است. نعمت اصفهانی در مقالهٔ «حقیقت‌جویی عارفانهٔ سپهری با رویکردی تطبیقی از عرفان اسلامی و بودایی» نظرگاه سپهری در باب مفهوم «حقیقت» و نگرش بودایی به این معنا را با یکدیگر قیاس کرده است و نشان می‌دهد که سپهری چگونه با تأثیرپذیری عمیق از عرفان بودیستی در جهان هستی، «پی آواز حقیقت» دویده است. با وجود این در این رساله و مقاله‌ها عموماً به سویه‌های عام در دفترهای شعر سپهری و آموزه‌های بودایی پرداخته شده و هیچ گاه یک شعر خاص مورد واکاوی عمیق و جزئی‌نگرانه قرار نگرفته است. همچنین برخی از مهم‌ترین متون عرفان شرقی، از جمله رسالهٔ «آوادوتا» که کهن‌ترین متن وحدانی هندی است، مورد توجه قرار نگرفته است. شاید از این لحاظ پایان‌نامهٔ ثمین امیدیزدانی که تخیل ایماژیک سپهری را با ساختارهای تصویری شمایل‌نگارانهٔ بودایی- هندی واکاوی می‌کند منبعی بسیار قابل توجه و درخور اعتنا است.

۳. کویر عدم؛ واحهٔ کشف

شعر «واحه‌ای در لحظه» از کتاب *حجم سبز* از آخرین شعرهای سپهری است. متأسفانه حک‌شدن این شعر بر روی سنگ گور او باعث شده که شعر به جهان پس از مرگ ارجاع شود، درحالی‌که سپهری در زمان سرودن آن در سبزترین دورهٔ حیات خویش بوده و از مرگ فاصله‌ای بعید داشته‌است. زمان سرایش اشعار مجموعهٔ *حجم سبز* پس از مطالعهٔ عمیق سپهری در عرفان شرق، غرب و اسلام است، ازاین‌رو در زمان پختگی ادبی و فلسفی وی سروده شده، شاعر زبان خاص خویش را یافته و شهود خویش را گزارش می‌کند.

«واحه» تکه زمین آبادی است در میانهٔ ریگ‌زار و کویر. در *معجم‌البلدان* اصل این واژه «قبطی» دانسته شده و از سه « واح» در سرزمین مصرکه در میانهٔ آن‌ها کوه‌های بزرگ و بیابان‌های برهوت هست، سخن گفته‌است. این واحه‌ها در «آن سوی کوه غربی» واقع شده و پر است از نخلستان‌های سبز و خرمای نیکو و آب فراوان. (دهخدا← واحه) واحه جزیره‌ای تک افتاده است، گوشه‌ای دنج و سبز در میان برهوت بی‌پایان. جایی که کسی از آن سراغی نمی‌گیرد، وجودی در میان «عدم». پس برای کشف این وجود برگذشتن از «فاصله» لازم است. واحه یک وضعیت وجودی است، چیزی مانند حالت صحو که هجویری از آن به «دیدار بقا در فناء صفات» یاد کرده است. (هجویری، ۱۳۸۰: ۲۳۳)

«لحظه» یک واحد زمانی نیست، بلکه امحاء زمان است. فاصلهٔ یک متغیر با متغیر بعدی نیست، بلکه برشی است در توالی زمانی. چیزی به مانند «آن» (آنات) صوفیه. لحظه بیش‌تر بیان‌گر سرعت است، پدیداریِ آذرخش، روشن‌شدگی شهودیِ. لحظه، زمان وجودهای گذر است، به تعبیر بودایی؛ « نپایندگی». ایستایی لحظه، به معنای مرگ زمان است و ثبات یک متغیر. لحظهٔ ثابت، خروج از زمان است و به تعبیر حسین نصر روی آوردن به زمان سرمدی (نصر، ۱۳۸۱: ۲۷۷) ازاین‌رو لحظه یک «زمان درونی» است، امری که تنها انسان می‌تواند از رابطهٔ اسرارآمیز آن با سرمدیت دریافتی داشته‌باشد (همان: ۴۳۷). لحظه، نگاه برتر به زمان است، درحالی‌که جهان پدیده‌ها از درون در زنجیرهٔ تغییرات هستند و زمان، سنجهٔ این تغییرات است و اساساً مفهوم «زمان» از این تغییرات ساخته می‌شود. لحظه، نگاه به عالم کلی است که واحد و یکپارچه است. (همان: ۴۳۹) از همین جاست که صوفیه خود را «ابن‌الوقت» خوانده‌اند؛ یعنی فرزند «لحظه» یا «آن»، این لحظه به مثابه نقطهٔ مرکز است نسبت به دایره (همان: ۴۴۲).

واحه‌ای در لحظه، همجواری دو متغیر مکانی و زمانی است: واحه یک مکان است و لحظه یک واحد زمانی. پس *واحه‌ای در لحظه*، بسط دادن یک هیچ است. سپهری در جایی دیگر هم

از «خیمه زدن در رگ یک حرف» سخن گفته بود (*صدای پای آب*). واحه‌ای در لحظه، بدین‌ترتیب، به قول «باختین» یک «پیوستار» است، ترکیب زمان و مکان برای آفرینش یک حس، یک حالت، یک وضعیت وجودی.

۱.۳ مراقبه در تهیّت

درست پس از این عنوان، سپهری به شرح این وضعیت وجودی می‌پردازد: او در پشت «هیچستان» نشسته است. «ورای هیچستان» جایی است مشخص. «هیچستان» نیز مانند واحه‌ای در لحظه یک پارادوکس است، یک امر متناقض؛ جایی که هیچ‌جا نیست. پس در حقیقت، هیچستان یک وضعیت وجودی است و نه مکان جغرافیایی. هیچستان سپهری جایگاه مراقبه است، چرا که از آن به تماشای جهان نشسته‌است و گزارش خود را از جهانی که می‌بیند روایت می‌کند، جهانی رازآلود. به تعبیر «لائودزو» در *دائو دجینگ* رمز و راز در «خالی» و خاموش شکفته می‌شود؛ در هیچ: «رمز و راز شکوفید، در خالیا و خاموشا» (لائودزو، ۱۳۷۷: ۴) «جوانگ دزو»، مفسر دائویی، نیز وضعیت مراقبه‌گر را چنین توصیف می‌کند: «لمیده در برابر خورشید، کائنات را در زیر بغل خویش دارد، فرزانه. او همه چیز را در یک کل موزون و هماهنگ در هم می‌آمیزد». (جوانگ دزو، ۱۳۸۴: ۱۴۳) این حالت مراقبه‌گر دائویی نشستن در پس هیچ است. در متون بودایی تمرکز یا مراقبه «اکاگراتا» نام دارد. یک یوگی از طریق وضعیت نشستن و تمرینات تنفسی و تمرکز بر یک واژه یا صورت، به مراقبه می‌نشیند تا آرام‌آرام شعله‌های جانش خاموش گردد و به «سمادی» که همان روشن‌شدگی است دست یابد. (الیاده، ۱۳۸۲: ۱۲۰) یوگی می‌کوشد تا آگاهی خود را بر حالات جان خویش متمرکز کند. (همان: ۱۱۸) در این حالت، وجود به هیچ مبدل شده و جان آرام می‌یابد. ازاین‌روست که در مهم‌ترین کتاب مدیتیشن چنین می‌خوانیم: «یوگا، فرونشاندن جان است در خاموشی، چرا که هیچ‌چیز چون خاموشی خداواره نیست» (شیرر، ۱۳۷۶: ۸۱) در این زمان همهٔ «دوئیت‌ها» از میان می‌رود و حس وحدت بر جان مراقبه‌گر چیره می‌شود. در رساله «آوادوتا» (به‌معنای وحدت) آمده: «هیچ نیست مگر خود محض، همانند و ناهمانند مجو، چگونه توانم گفت آن هست، آن نیست...» (داتا تریا، ۱۳۹۶: ۳۵).

در نظر بودیسم فرزانگی در آنسوی مرگ و زندگی است چرا که عقل برون‌نگر جهان را تنها در پرتو مرگ و زندگی تفسیر می‌کند. (سوزوکی، ۱۳۸۰: ۶۶) حکمت واقعی برگذشتن از این دوئیت است. دوگانه‌اندیشی مایهٔ پریشانی دل، آئینه‌ای که حقیقت پدیدارها در آن

نقش می‌بندد، است. (همان: ۱۵۴) و شناخت واقعی در گرو از میان برداشتن این دوگانگی است. «پرگیا» از نظر بودائیان شناختی است که بر اثر نظاره و نگرش حاصل می‌شود و نه بر اساس قیاس دو امر با یکدیگر و تجزیه و تحلیل امور مختلف. «پرگیا» دانش فرزانگی است و حاصل نگرش جهان در کلیت آن. (پرگیا پارمیتا، ۱۳۸۰: ۳۳)

ازاین‌رو هیچستان به معنای پوچ انگاشتن جهان نیست؛ بلکه به مراقبه نشستن جهان در کلیت خویش و نظارهٔ آن است. به همین دلیل است که برای رسیدن به چنین شناختی باید یک «یوگی» بود. یوگا از نظر لغوی به معنای «پیوستن» است؛ راهی به سوی کل‌بودگی و رسیدن به یکتایی ازدست‌رفتهٔ انسانی در جهان ابژه‌های متکثر. (شیرر، ۱۳۷۶: ۲۴) یوگی پس از تمرکز (Meditation)، یکی شدن و اتصال به مطلق، به مقام «سمادی» دست می‌یابد. «سمادی» یعنی رهایی و آزادی که باعث «روشن‌شدگی» است. همین رهایی و سبکی است که به شکل «قاصدک» در شعر سپهری تمثّل یافته است: سبکی وجودی.

در مذهب «ذن» برای عمل مراقبه واژهٔ «ذاذن» به کار می‌رود؛ یعنی به ذن نشستن. وضعیتی که در آن سالک با چشمانی نیم‌بسته به نگرش در خویش و جهان می‌پردازد. او هیچ‌گاه چشمان خویش را کاملاً نمی‌بندد؛ چرا که بستن چشم‌ها به معنای امحاء جهان و چشم‌پوشی از جهان است. (سوزوکی، ۱۳۷۸: ۴۶) درحالی‌که رهرو «ذن» در پی دریافت واقعیت جهان است و نه از میان بردن آن، او می‌خواهد که به وحدت کلی و مفهوم ذاتی پدیده‌های متکثر دست یابد.

در عرفان اسلامی مراقبهٔ صوفی از طریق به ذکر نشستن و تمرکز بر کلام مقدس انجام می‌شود. خواست او نیل به مقام مشاهده است و «مشاهدت، دیدار دل است که به دل حق تعالی را می‌بیند اندر خلاء و ملاء » (هجویری، ۱۳۸۰: ۴۲۷) مقام مشاهده پس از عبور صوفی از عالم کثرت یا برگذشتن از جلوه‌های متکثر وجود، با نیل به تجلی واحد خداوندی، قابل دسترس می‌شود. «مشاهده» چیزی نزدیک به سمادی است؛ چرا که سمادی برگذشتن از دوئیت و دلبستگی و دانستگی و... است و مقام مشاهده نیز پس از برداشته شدن «طلب» حاصل می‌شود: «پیر را گفتند: خواهی تا خداوند را ببینی؟ گفتا: نه! گفتند: چرا؟ گفت: چون موسی (ع) بخواست و ندید و محمد (ص) نخواست و دید.» (همان: ۴۳۰) در اصطلاح صوفیه مقام مشاهده در این جهان معادل است با «رؤیت» خداوند در جهان عقبی. (همان: ۴۳۱) و این مقام تنها در خاموشی جان از حس طلب و خواست دانستگی حاصل می‌شود؛ در سبکی وجودی صوفی و واگذاشتن خویشتن به خواست و اراده خدا.

برای رسیدن به «سمادی» باید از «سنساره» عبور کرد. سنساره به تعبیر عرفان هندی، جهـان تکثرات است، جهانی که در پیش چشمان آدمیان پدیدار می‌شود. این جهان، «مایا» است؛ یعنی زادهٔ توهم واقعیت و شناخت انسان‌ها از این جهان بر اساس «انبار دانستگی»ای است کـه از راه تحلیل و سنجش به دست آمده است. (گوشه، ۱۳۸۲: ۸۰) برای نیل به «سـمادی» بایـد از ایـن نوع دانش فراتر رفت، تا رسیدن به «شهود تعقلی، که وسیله‌ای است برای نیل بـه معرفتـی کـه دارای ماهیت قدسی است، معرفتی که جایگاه آن دل است و نه عقل» (نصر، ۱۳۸۱: ۲۷۳) ایـن معرفت قدسی در نزد بودائیان و ذن‌گرایان ژاپنی همان «آگاهی برین» است، دانشی که در پرتـو «سمادی» حاصل می‌شود که نتیجهٔ یکدلی است، حالت روانی «استوار بودن، استواری و ثبـوت جان بر موضوعی خاص» (پاشایی، ۱۳۶۲: ۵۸۴)

۲.۳ دانش «پرگیا»

همین برگذشتن و فراتر رفتن است که سپهری را به پشتِ هیچستان کشیده است، در واحـه‌ای میانهٔ برهوت. سپهری پیش از این هم از «خانه‌ای در طرف دیگر شـب» یـا «شـهری در پشـت دریاهـا... » سـخن گفتـه بـود. (سـپهری، ۱۳۷۹: ۳۶۳) جایگـاه مراقبـهٔ سـپهری، آنسـوی هیچستان است. چنانچه گذشت در آئین بودا، برترین دانش «پرگیا» است؛ یعنی فرزانگی. رسالهٔ «پرگیا پارَمیتا» یعنی دانشی که از طریق عبور بدست می‌آید. «پارَمیتا» یعنی «به‌آن‌سورفته» کسـی که به آنسوی سـاحل رفتـه اسـت. (پرگیـا پارمیتـا، ۱۳۸۰: ۳۳) بـی‌شـک سـپهری در انتخـاب «پشت هیچستان» بدین دانش و این کتاب؛ «پرگیا پارمیتا»، نظر داشته است.

پرگیا دانش شهودی است، دانشی که از راه گذر از منطق معمول فراهم می‌شود، حکمتی که آن‌سوی دوتائی علم اسـت، علمـی کـه بـر پایـهٔ رویـارویی یـا سـنجش دوتـائی‌هـایی چـون هست‌ونیست، بودن و نبودن، ثبات و گذرندگی، بقا و فنا و... به عمل می‌آید. «پرگیا» فراسـوی این دوگانه‌های برساختهٔ ذهن انسانی است. (همان: ۷۹) «پرگیا» مقابل «دیانـه» قـرار مـی‌گیـرد. «دیانه» به معنای عقل است و «پرگیا» به مفهوم شهود. (همان: ۹۶) در تعقـل همیشـه واسـطه و میانجی هست، اما در شهود همه چیز آنی است، لحظهٔ روشن‌شدگی که تا پایان هسـتی سـالک ادامه می‌یابد؛ واحه‌ای در لحظه. این همان «ساتوری» در طریقـت ذن اسـت، «سـاتوری» یعنـی روشن شدن آنی. (هان،۱۳۷۷: ۶۳) دانش پرگیا یا شهودی یا ساتوری، با دست یافتن به «خـود» حاصل می‌شود و جایگاه «خود» در پشت جهان نسـبی و متنـاهی و در ورای عقـل قـرار دارد. (شیرر، ۱۳۷۶: ۴۹) سپهری در مراقبهٔ خویش به سمادی، به پرگیا و به شهود دست یافته اسـت،

در پشت هیچستان. سهراب می‌گوید: اگر به سراغ او می‌روید، او در پشت هیچستان نشسته است و توضیح می‌دهد که پشت هیچستان خود جایی است. این جایگاه مراقبهٔ شاعر بسیار شبیه است به «سرزمین نیلوفری رستگاری» جایی که یوگی‌های مراقبه‌گر بدان وارد می‌شوند. «... سرزمینی در آن دورهای دور، بهشت...» (الیاده، ۱۳۸۲: ۱۲۸) در عرفان و متون رمزی اسلامی هم از چنین شهرهایی خبر داده شده: جابلقا و جابلسا در اقلیم هشتم و عالم هور و قلیا.

در مذهب دائو، «تهی» یا «هیچ» یکی از مفاهیم اساسی است؛ چرا که همه چیز از «تهی» یا «هیچ» ناشی می‌شود. (لائودزو، ۱۳۷۷: ۵۳) در آئین بودایی واژهٔ «شونیتا» به معنای «هیچ» یا «تهی» است. در نظر آنان شناخت مفهوم «تهی» نه کار عقل که عمل شهود است (سوزوکی، ۱۳۸۰: ۶۶) در این مقام است که رهرو درمی‌یابد که «جهان ازخودبود تهی است» (همان: ۱۲۹) حتی در رساله پرگیا آمده است که «مراد از روشن‌شدگی تهیّت است. پرگیا چیزها را در سرشت تهی آنان می‌نگرد» (پرگیا پارمیتا، ۱۳۸۰: ۵۶) این تهیّت به معنای فقدان هرگونه «خود» است، جایی که هیچ «منیّتی» به تعبیر عرفان اسلامی وجود ندارد. توجه به ذات حقیقی و فطری پدیده‌ها در فراسوی «منیّت» آنها. در تصوف اسلامی «عین‌الیقین» مقامی است حد واسط علم‌الیقین و حق‌الیقین، که به نوعی نظارهٔ سرشت فطری پدیده‌هاست به دور از دانش، زیرا دانش چیزها غیبت عین آن را موجب می‌شود.(هجویری، ۱۳۸۰: ۴۹۹).

چنان‌چه گذشت این پشت هیچستان، «جایی» است در آنسوی دانش عادی و محل تجلّی. عارفی بدان می‌رسد که در حالت «حضور» باشد. به سخن بودائیان «بهشت باختری» است که کرسی «امیتابا»ست؛ بودای روشن و تابان. (گوشه، ۱۳۸۲: ۱۴۹) در این بهشت یا واحه است که جانِ رهرو به خاموشی و رهایی می‌رسد، از تعلقات گسسته می‌شود و سپس جهان را در نور روشَن حقیقت یا خدا یا بودا می‌نگرد و از دیدن آن پدیده‌ها به سرگشتگی دچار می‌شود: وادی حیرت.

۳.۳ جهان سوررئال شمایل‌گون

سپهری در قسمت بعد شهود خود از این وادی و حیرت از نظارهٔ جهان پیش رویش را گزارش می‌کند: در این وادی رگ‌های هوا پر از قاصدک‌هایی است که از دورترین گل واشدهٔ خاک خبر می‌دهند. در تصویر خیالی سپهری رگ‌های هوا به قلب یک گل وصل شده‌اند و به‌جای خون، قاصدک‌ها را حمل می‌کنند. در هنگام مراقبه، جان شاعر در نهایت هوشیاری

نگرانِ دوردست‌ترین نقطهٔ خاک است. شکفتن گل، شکافتن درون زمین است. گل، قلب سرخ خاکَ است که با ضربان خویش رازهای درون خاک را از طریق ریشه‌ها گرفته و در شکل گل‌های قاصدک تجسّم می‌کند و به دست رگ‌های هوا به جان کسانی می‌رساند که خاک را به تماشا نشسته‌اند. در این نقطه است که سپهری از سمادی بودایی جدا و شاید به عرفان اسلامی بسیار نزدیک‌تر می‌شود؛ زیرا نتیجهٔ سمادی برای رهرو هندی جدایی از خاک است و فاصله‌گرفتن از سنساره و انحصار اشیاء خارجی (الیاده، ۱۳۸۲: ۱۲) اما مراقبهٔ شاعر ما، مراقبت از خاک است و فهم رازهای درون آن.

در دل زمین بشارت‌ها هست و گل قاصدک، گل مژده است، گل خبرهای خوب. آمدن قاصدک در ذات خود خبر از شکفتن می‌دهد، بدون شکفتن آیا قاصدکی در کار می‌بود؟ گر چه گل قاصدک در نمادهای مسیحی رمز اندوه است، اما در فرهنگ ایرانی نشانهٔ بشارت و پیغام گشایش است. اما قاصدک نیز چون لحظه، ناپایدار است، گلی یک روزه و بی‌ثبات. هیچ‌چیز آن را به ساقه و ریشه بند نمی‌کند، قاصدک رمز سبکی است و رهایی و سیّالیّت، درست مانند جانِ تلطیف شدهٔ شاعرِ به مراقبه نشسته.

در متون بودایی، بودای به روشنی رسیده، در لحظهٔ سمادی از جوشیدن گل‌ها خبر می‌دهد: رودخانه‌ها آغاز کردند به جوشیدن و گل‌های زیبای بیرون از فصل خویش بر درخت سال جایگاه بودا روئید (همان: ۱۰۱) روزبهان‌بقلی نیز در شرح شهود خود تصویری مشابه دارد:

> حقایق منازل بیافتم، در شواهد علم رسیدم، ساکن مراقبات شدم، آداب حضرت از طریق الهام بیافتم، ... به شهود غیب برشدم، طیر ارواح ملکوت در سواحل بحر جبروت پرّان دیدم. ناگاه عین قِدم برمن کشف شد. صلصل باغ قدم بر اغصان صفت نشسته و بانگ قیومی در نوای ازلی می‌زدند. عقل اول گرد باغ ازل برآمد، مرغان ابد را نشانه کرد... در صحرای قدس شکوفه‌های جلال بشکفت، در روی بساطین غیب، بهار و ریاحین کشف لوایح، پرده‌های نور بست. در هر گلی وصل حجلهٔ انس سنبل، خانقاه صلصل عشق آمد. سوسن جمال، منزل عندلیب کمال گشت... (بقلی شیرازی، ۱۳۶۰: ۲۰).

می‌بینیم که شرح بودا از سرزمین بهشت جاودان، سپهری از پشت هیچستان و روزبهان از صحرای قدس مانند هم است. واحهٔ سپهری اگر چه در حصار کویر است چون صحرای قدس و باغ ازل روزبهان پر است از گل‌های قاصدک. در این جهان اثیری هر پدیده‌ای راز خویش را در برابر پنجرهٔ نظارهٔ مراقبه‌گر به نمایش می‌گذارد.

تصویر بعدی شاعر، نقش شن‌های گریزپای است. بی‌شک سپهری که زادگاهش کاشان در جوار ریگ‌های کویری بوده آشنایی کامل با نقش‌های مارگون دارد که باد بر ریگ‌های روان برجای می‌گذارد. شن یکی از بن‌مایه‌های پر معنای شعر سپهری است. در تمام اشعار سپهری که در آنها «شن» هست، مضمونِ شعر به سمت سوررئال و عالم خیال تمایل پیدا می‌کند. در نظر سپهری شن همچون لحظه، موجودی واقعی نیست، بلکه شیئی تقلیل یافته و سبک است، وجودی بی‌وزن و روان و سیّال و نقش‌پذیر. شن نماد گذرندگی و ناپایداری است، فرّار و گریزپاست چون خیال. شن مانند ناخودآگاهی تاریک است، تاریکی‌ای که رهگذر شاخهٔ نوری را که به لب دارد به آن می‌بخشد (سپهری، ۱۳۷۹: ۳۵۹). شن دست‌مایهٔ بازی کودکان و همراه موج‌های دریاست و این خصوصیات آن را در برابر سنگ قرار می‌دهد که سخت است و ثابت و نقش ناپذیر. شن، رازهای ته دریا را به ساحل می‌آورد؛ صدف‌ها. همچون خواب‌ها که تصویرهای ناخودآگاه را به ساحل خواب‌ها می‌ریزند. شن واسطهٔ میان کویر و دریاست، موجودی دوگانه، شن محرم آب و خشکی است.

شن‌های واحهٔ سپهری به مانند لوح ازلی، رفت و آمد اسب‌ها را در حافظهٔ خویش ذخیره می‌کنند؛ سواران صبح. و مگر نسیم صبحگاهی سوار ظریفی نیست که به معراج می‌رود؟ در «سورهٔ نیلوفر» بودای به روشنی رسیده در بهشت جاودان تصویر «استوپه‌ها»یی (گنبدهای مرواریدگون تپه‌مانند که جایگاه بیداری است) را می‌بیند که همه از شن ساخته شده‌اند: «فرزندان بوداها را می‌بینم که استوپه‌های بیشمار مثل شن‌های رودخانهٔ گنگ می‌سازند تا با آنها قلمرو سرزمین‌شان را بیارایند» (پاشایی، ۱۳۸۶: ۲۶) اما اسبان صبحگاهی آنقدر لطیف‌اند که پاهای‌شان در شن فرو نمی‌رود. آنان بی‌وزن‌اند، به سان باد و نسیم. تنها رد آنها بر روی شن‌ها باقی است. اسب، همراه همیشگی معراج است. در روایات اسلامی معراج چنین حکایت شده که پیامبر در شب معراج در خانهٔ امهانی خفته بود که جبرئیل برای او اسبی آورد – براق – تا بر آن نشسته به معراج رود. (ابن اسحاق، ۱۳۷۴: ۱۱۸)

> رسول خدا فرمود: براق را برایم آوردند، حیوانی بود سپید و دراز، ... که هر گامش به اندازهٔ چشم‌انداز او بود. من آن را سوار شدم و به راه افتادم تا به بیت‌المقدس رسیدم. در آنجا براق را به همان حلقه‌ای بستم که انبیاء سلف مرکب خود را می‌بستند. (طباطبائی، ۱۳۷۶: ۳۴)

براق نیز اسبی پرنده است، اسبی لطیف و پّران همچون اِتر. اما شاعر ما به معراج نرفته، تنها نقشِ سمِ اسبان را دیده؛ خاطرهٔ معراج. بهره‌گیری شاعر از واژهٔ «معراج» که واژه‌ای است خاص

و تلمیحی است به سفر پیامبر، شعر را کاملاً به مفهوم قدسی نزدیک می‌کند. در معراج پیامبر مقصود از سفر، نشان دادن نشانه‌های خداوند رحمان بود به پیامبرش: «لِنُرِیَهُ مِن آیاتِنَا ... .» (اسراء/ ۱) و پیامبر (ص) آیات خداوند را در باغ لاهوت و ملکوت و جبروت مشاهده کرد. اما معراج سپهری، معراجی طبیعی است، عروجی خاکی، رفتن تنها تا نوک تپه و نه به عالم بالا. درواقع نصیب دیدگان شاعر ما نقش و خاطرهٔ معراج است. شکفتن یک شقایق خود معراج است، معراجی از درونِ سیاه زمین به سوی خورشید و شقایق در شعر سپهری رمز عشق است. رفتن به معراج شقایق تمثیلی است از نیل به مرتبت عشق در اندیشهٔ عرفانی سهراب.

شقایق، گل حقیقت است، حقیقت خاک. قبلاً شاعر شقایق را مایه و انگیزهٔ هستی دانسته بود: تا شقایق هست، زندگی باید کرد و یک بار هم در بیابان‌های کاشان زیر بارش باران، در اجاق روشن شقایق دست و پهلوی خویش را گرم کرده بود. (سپهری، ۱۳۷۹: ۳۹۶) شقایق، قلب خون‌آلود و گرم زمین است و شاعر نقاش ما که این قلب را بارها و بارها بر پرده‌های خویش نقش‌کرده، شیفتهٔ زمین است. او حقیقت خاک را به نظاره نشسته است نه علو افلاک را. هدف از مراقبهٔ سپهری، فهم معنای پدیده‌های طبیعی است: نسیم، شقایق، باد، قاصدک و کشف مفهوم رمزی و قدسی آنها. تپهٔ معراج شقایق و سرخی خون‌آلود آن یادآور تپهٔ جلجلتا هم هست و مسیح که بر فراز آن به صلیب کشیده می‌شود؛ عروج عیسی (ع). شقایق وحشی، به لحاظ رمزهای شمایل‌نگارانهٔ مسیحی، نمادی‌ست از عشق و خون مسیح؛ شراب مقدس.

۴.۳ تنهایی بزرگ

در بند سوم شعر، واحهٔ شاعر فاصله‌ای بزرگ با وادی حیرت عرفان اسلامی و سرزمین جاودانان ذن‌گرایان و بهشت باختری «امتیابه» می‌گیرد. هیچستان سپهری نتیجهٔ گذشتن از طلب و نیاز نیست. در آبادی قدسی او چتر «خواهش» باز است و باران رحمت الهی پاسخ این خواهش: دعا و استجابت. در بیابان کویری، نسیم، داغ پیامِ عطش گیاهان است و باران، پیام رحمت الهی برای برگ‌هایی که به دعا باز شده‌اند.

در تصویر خیالی سپهری «بن برگ»، محمل عطش، رمزی بزرگ است. بنِ برگ، محل اتصال به ساقهٔ اصلی است، رمزی از وحدت و وصل. در قسمت «بن» است که ساقه‌های خشک شونده به ساقهٔ برآمده از خاک و ریشه‌ها متصل می‌شوند، «بن» مفصل «وصل» است

و اتحـاد. (اردلان، ۱۳۹۱: ۸۶) در همـین مفصـل اتحـاد اسـت کـه عطـش و بـاران بـه هـم گره می‌خورند. در حقیقت باران پاسخی است به عطـش، بـدون عطـش معنـای بـزرگ بـاران پوشیده می‌ماند، امری که فلسفه و عرفان اسلامی بارها بر آن تکیه کـرده‌انـد. از طریـق نگـرش شهودی است که «چشم قلب، کـه همـان چشـم سـوم سـنّت هنـدویی اسـت، ... وحـدتی را ادراک می‌کند که در ذات جهان کثرات وجود دارد. (نصر، ۱۳۸۱: ۳۰۵) در پس باران و عطـش وحدتی هست. فیض الهی بازتاب طلب سالک است.

سپهری در ترکیب «زنگ باران» تا حدودی به مفاهیم عرفانی نزدیک می‌شود؛ زنگِ کـوچ کاروان، زنگ کلیسا، که رمز آگاهی است و ندای ایمان. در روایات اسلامی پیامبر (ص) پیش از نزول وحی، صدای زنگ می‌شنوند: «...گاه صدای بلند درای می‌شـنودم... و آنگـاه جبرئیـل (ع) نازل می‌شد.» (ابن اسحاق، ۱۳۷۴: ۱۷۲) حتی بودا نیز در بیـداری خـویش سـخن از زنـگ‌هـا به‌میان آورده است: «به هر یک از این استوپه‌ها، هزار علم هست و پرده‌های آراسته به جواهر و زنگ‌های گوهرینی که هماواز به صدا درمی‌آیند.» (پاشایی، ۱۳۸۶: ۲۷) در واحهٔ سپهری، زنـگ هزاران هزار قطرهٔ باران در سطح خاک به صدا درمی‌آید. آنچه قابل تأمـل اسـت، فاصـلهٔ میـان عطش و صدای زنگ باران است، فاصله‌ای که به اندازهٔ یک «تا» _ لحظه، آن _ کوتاه می‌شـود: «تا نسیم عطشی... ». شاعر، یوگی مراقبه‌گر ما، اکنون رمز اتحاد را دریافته است راز موجـود در بن برگ؛ عطش را احساس می‌کنـد. در رسـالهٔ وحـدت وجـودی «اوادوتـا» آمـده: آنگـاه کـه کوزه می‌شکند، فضای درونش به فضای بی‌کرانه می‌پیوندد، ... و تفاوتی میـان ذهـن و هسـتی برین نیست.» (داتا، ۱۳۹۶: ۴۲). برای سپهری، گرهٔ گلوی برگ باز شده اسـت و رمـز وحـدت سرریز، حاصل حضور و شهود او رسیدن به «حس وحدت» است و دریافت «دیـالکتیکی» کـه در پس پدیده‌ها نهفته است.

مراقبه کاری جمعی نیست، عملی فردی است، مسـیر سـلوک تنهـایی‌سـت و البتـه نتیجـهٔ «روشن‌شدگی» نیز تنهایی آدمی است. در متون بودایی آمـده اسـت کـه «تنهـایی مطلـق ویـژهٔ کسانی است که دارای شهود پرگایی هستند، یعنی کسانی که از آنسـو بـه هسـتی مـی‌نگرنـد» (پرگیا پارمیتا، ۱۳۸۰: ۹۳) تنهایی نشانهٔ مراقبه‌گران بـه روشـنی رسـیده اسـت، کسـانی کـه در لحظه‌ها مقام می‌گیرند. سپهری پیش از این نیز از تجربهٔ مشابه سخن گفته بود:

آنی بود، درها واشده بود.
برگی نه، شاخی نه، باغ فنا پیدا شده بود...
من رفته، او رفته، ما بی‌ما شده بود.

زیبایی تنها شده بود.
هر رودی، دریا
هر بودی، بودا شده بود.

(سپهری، ۱۳۷۹: ۲۴۰)

بوداهای روشن‌شده همه تنهایند. روزبهان‌بقلی نیز در شرح خویش، ذات تنهای آنکه در حضور نشسته را تأیید می‌کند. (بقلی شیرازی، ۱۳۶۰: ۲۴) تنهایی نتیجهٔ خاموشی است. شاعر که در واحهٔ خود به مراقبه نشسته به خاموشی می‌رسد، محمل شکستن راز در خاموشی است. (لائودزو،۱۳۷۷: ۴) شاعر یکسره چشم شده است و نگاه، چیزی که عنوان آخرین دفتر شعر اوست: *ما هیچ، ما نگاه*. «نیروانه»، جایگاه بودای به روشنی رسیده، در لغت به معنای خاموشی است. اگر تمامی آتش‌های افروخته در جانِ رهرو فرونشیند، به خاموشی نیروانه دست می‌یابد. (سوزوکی، ۱۳۸۰: ۷۰) مقصد نهاییِ یوگا نیز «فرونشاندن جان است در خاموشی» و «مقام سمادی» جایگاه جان آرام یافته است. (شیرر، ۱۳۷۶: ۸۴) خلسهٔ شمنی نیز خاموشی روح اوست در سرمای دیدار ارواح. (الیاده، ۱۳۸۲: ۱۹) در حکایت معراج نیز نبی اکرم(ص) نقل می‌کند که «پس خداوند تعالی، دست در میان دو پستانم نهاد و من برودت آن را در میانهٔ دو کتف خود احساس کردم.» (طباطبائی، ۱۳۷۶: ۳۲) در کشف‌المحجوب هجویری نیز سخن از خاموشی سالکی گفته شده که به مقام شهود رسیده: «پس سکوت را رتبت برتر از نطق باشد، از آنچه که سکوت علامت مشاهدت است.» (هجویری، ۱۳۸۰: ۴۳۲)

شاعرِ تنها، در واحهٔ خویش نظاره‌گر هستی است. در این مقام، سایه‌ها جاودانه‌اند. نارون بر بالای سرِ شاعر، تمثیلی است از درخت بودهی بر فراز سرِ بودا. او نیز در زیر سایهٔ درخت انجیری به بیداری جاودان دست یافته بود و بیداری، رهیدن از رنج‌ها و پیوستن به جاودانگی است. نارون نیز همچون گل قاصدک و شقایق، موجودی نباتی است. اما نارون درخت است و درخت سر به آسمان دارد، اگر چه ریشه‌های آن جایگاهش را در خاک محکم کرده‌اند. اما سپهری نه در پی درخت، که مترصد سایهٔ آن بر خاک است. سایه رمز ناخودآگاهی است، بیداری سپهری سری در ناخودآگاهی دارد و او از طریق آن به جاودانگی رسیده است. گویی نظارهٔ شاعر، نظارت بر ناخودآگاهی خویش است که از مجرای «ناخودآگاهی جمعی» به زمان اساطیری، به «زمان ازلی»، پیوند یافته است. آیا واحهٔ شاعر، سکوی تمرکز او، در ناخودآگاهی است؟ آیا تنهایی و شکنندگی زمان نتیجهٔ فرورفتن در ژرفای هاویهٔ ناخودآگاهی است؟ البته سایه، یادآور تمثیل غار افلاطون و بیانگر سرشت سایه‌گون

واقعیت هم هست اما آنچه در مورد «سایه» اهمیت دارد سرشت سبک و فرآر و گریزندهٔ آن است. تمامی عناصر موجود در شعر سپهری سیّال و گریزنده و ناپایدارند: واحه، لحظه، نسیم، قاصدک، عطش، شقایق، شن، سایه و ... این امر کل شعر را به لحظهٔ شهود مانند می‌کند، به ناپایداری یک «آن» که روشن شدن رهرو در آن اتفاق می‌افتد، اما لحظه‌ای که به اندازهٔ ازل گسترده و وسیع است و حاوی تصاویر خیالی بسیار.

آیا در زمان مراقبه که تمامی صورتهای خیال گریزنده‌اند و شاعری که مراقب «تبخیر خوابها»ی خویش است، همه چیز به شکنندگی یک بلور نیست؟ آیا مراقبتی چنین دقیق، اوج حضور را طلب نمی‌کند؟ شکنندگی لحظهٔ «سمادی» به خاطر نهایت دقت است. آیا می‌توان هیاهوی جهان بیرون را به سراغ خلوت نازک سپهری برد؟ در لحظهٔ بیداری جان، هیچ فاصله و مرزی میان معناها و حقیقت نیست. شاعر در منظومهٔ *مسافر* به این شکنندگی اشاره کرده است:

کجا حیات به اندازهٔ شکستن یک ظرف
دقیق خواهد شد
و راز رشد پنیرک را
حرارت دهن اسب ذوب خواهد کرد؟
(سپهری، ۱۳۷۹: ۳۲۶)

در این لحظهٔ خاموش و ظریف، رازها به اندک حرارتی تبخیر می‌شوند. شاعر، می‌خواهد که دیگران را به گوشهٔ نظارهٔ خود بخواند، اما اولین شرط نشستنِ به ذکر، وانهادن هیاهوی بیرون است. نرم و آهسته رفتن، سرشت حرکت سایه‌هاست. در دیرهای تعلیم ذنِ ژاپن، رهرو، در همه کار نهایت دقت و نرمی و آهستگی را به کار می‌گیرد، حتی در بستن یک در. (هان، ۱۳۷۷: ۳۶) شرط، حضورِ کامل قلب است. اما در سفارش سپهری به نرم و آهسته آمدن، نکتهٔ دیگری هم هست: میل او به ماندن در واحهٔ خویش، جزیره‌ای در دل کویر، جزیرهٔ ناپایدار به مانند سراب‌های فریبنده. او شیفتهٔ سرزمین روشنی است، خطه‌ای که صور خیالش جان شاعر را به سبکی و گریزپایی سایه‌ها کرده است و گزارش سهراب با تمنای تداوم لحظه شهود پایان می‌یابد و این تمنای تمامی مراقبه‌گرانی است که به مقام سمادی دست یافته‌اند؛ «میلار پا» یوگی قرنها قبل چنین سروده بود:

اینجا، غار میانه "درگ کارتاسو" است

درین غار، من یوگی، آرام گرفته‌ام
تا به جایگاه بودایی فراز شوم
اینجا همه چیز راحت و آسوده است.
بسترم، جامه‌ام، روی‌اندازم ....
آخرین اشعه‌های خورشید از قلهٔ کوه‌ها می‌گذرد
و من، بی‌خبر از لحظهٔ مرگ خویش،
به حالت خاموش و ساکن سمادی وارد می‌شوم...

(الیاده، ۱۳۸۲: ۸۲)

۴. نتیجه‌گیری

بر مبنای ایدهٔ تخیّل گاستون باشلار در هر شاعر بزرگ می‌توان نشانه‌های کیهان‌شدگی ایماژهای شعری را بازجست. در شعر پشت هیچستان که به باوری ساده‌انگارانه شعری برای سنگ گور تلقی شده است سپهری به درکی تازه از جهان می‌رسد. این شعر گزارشی است از مراقبه‌ای شاعرانه که از منظری ایماژیک و باطنی‌گرا به پدیدارهای جهان عینیت می‌نگرد. در واقع واحه‌ای در لحظه اشاره به مفهوم صوفیانهٔ بسط و نشر است که زمان آفاقی را در بستر و بافتار زمان انفسی نشر می‌دهد؛ *واحه‌ای در لحظه*، نه مرثیهٔ سهراب، بلکه قرارگاه نگرش به جهان، در زمان هستی شاعر است و در اینجا سپهری منظر خود به جهان هستی را در عزلتگاهی ادبی- فلسفی- مذهبی گزارش می‌کند. اگر این شعر تنها حاوی التقاط اصطلاحات عرفانیِ شرق و اسلامی بود، ارزش چندانی نداشت؛ اما حقیقت آن است که سپهری در مقام یک نقاش و نگرنده به جهان، با استفاده از ابزارهای شهودی‌ای که دو سنت بزرگ عرفانی شرقی- اسلامی در اختیارش می‌گذارد و همچنین بر مبنای ذهنیتی که از نگرش شهود فلسفی جهان مدرن نیرویی مضاعف گرفته است به جهان پیرامون خویش می‌نگرد تا «حقیقت» هستی را در «لحظه روشن‌شدگی» که حاصل آن یگانگی جهان اکبر و اصغر است در برابر چشم ما قرار دهد. نشانه‌های کیهانیت در این تصویر کاملاً هویداست، کیهانیتی که رنگ معنا و معنویت به خود گرفته: بادها که چون اسب‌های ظریف رد پیدای خود را بر شن‌های نپاینده می‌گذارند؛ شقایق که قلب تپنده و پرخون جهان است؛ قاصدک‌ها که به مقام نبوّت و بشارت رسیده‌اند و مانند آن. سپهری به سنت فلسفه مدرن از طریق «نسبیت» میان مکان و زمان به این نگرش می‌رسد: واحه‌ای در لحظه. چشمان وی در این حضور بسته نیست؛ بلکه گزارش وی

کاملاً حاصل «نگاه» به جهان است، «نگـاهی» کـه بـه مرتبـه «نگـرش» فـرازش (sublimation) یافته است و کل هستی و زمان و عدم و وجود را همچون پانوراما‌ی (سَراسَـرنما) بـزرگ یـک نقاشیِ مفهومی با نشانه‌هایی که از جهان معنوی عدم عبور می‌کنند و در ساحت نمودی حضور متجلـی مـی‌شـوند، مـی‌نگـرد. در واقـع ایـن دریافـت حاصـل کنـار نهـادن عینیـت جهـان محسوس نیست؛ بلکه نتیجه «عبور» از سنجه‌های علّیِ عقل اثباتی است که در حقیقت مهم‌ترین بنیان دانش پرگیا و شناخت عرفان اسلامی است. در این نوع نگرش جهـان پدیـدار بـه حـوزه غیرواقع و مایا رانده نمی‌شود بلکه همچون نشانه‌های تجسمی زیباشناختیِ عالمی ماورایی درک و گزارش می‌گردد.

کتاب‌نامه

قرآن مجید.۱۳۶۷. ترجمهٔ عبدالمحمد آیتی. تهران: سروش.

ابن اسحاق،محمد.۱۳۷۴. *سیرهٔ النبی*. تصحیح تقی مدرسی چهاردهی.چاپ اول.تهران: مرکز.

اردلان، نـادر و لالـه بختیـار ۱۳۹۱.*حـس وحـدت(نقش سـنت در معمـاری ایـران)*. متـرجم ونداد جلیلی.چاپاول. یغمایی.

اصفهانی عمران، نعمت. ۱۳۸۹. «حقیقت جویی عارفانه سهراب سپهری با رویکردی تطبیقی بـه عرفـان اسلامی و بودایی». *فصلنامه مطالعات ادبیات تطبیقی*. دانشـگاه جیرفـت. سـال چهـارم. شـماره ۱۴. صص ۲۹-۴۲.

الیاده،میرچا.۱۳۸۲. *از جادودرمانگران تا اسلام*. ترجمه مانی صالحی علامه.چاپ اول. نشر ورجاوند.

امید یزدانـی، ثمـین. ۱۳۹۰. «بررسـی عرفـان شـرقی در تصـویر کـلام سـهراب سـپهری». *پایـان نامـه کارشناسی‌ارشد*. تهران: دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز.

باشلار، گاستون. ۱۴۰۰. آب و رؤیاها. ترجمهٔ مسعود شیربچه و معظم وطنخواه، تهران: گستره.

براهنی، رضا.۱۳۸۰. *طلا در مس*. چاپ اول. تهران: زریاب.

بقلی شیرازی، روز بهان.۱۳۶۰. *شرح شطحیات*. تصحیح هانری کربن. چاپ اول. تهران: طهوری.

داتا، تریا.۱۳۹۶. *سرود رستگاری (کهن‌ترین متن وحدت وجود)* ترجمه قاسم هاشمی نـژاد. چـاپ اول. نشر ثالث.

دباغ، سروش. ۱۳۹۳. در سپهر سپهری. تهران: نگاه معاصر.

دزو، جوانگ.۱۳۸۴. *مجموعه آثار*.ترجمه مریم کمالی و مسعود شیربچه. چاپ اول.انتشارات میترا.

دهخدا،علی اکبر.۱۳۸۲.*لغت نامه*.تهران: دانشگاه تهران.

سپهری،سهراب.۱۳۷۹. *هشت کتاب*. چاپ بیست و چهارم.انتشارات طهوری.

سورهٔ نیلوفر (یک متن بودایی مهایانه). ۱۳۸۶. ترجمه ع. پاشایی.چاپ اول. انتشارات فراروان.

سوزوکی، ب.ل. ۱۳۸۰. *راه بودا (آئین بودای مهایانه)*. ترجمه ع.پاشایی. چاپ اول. تهران: نگاه معاصر.

سوزوکی،د.ت.۱۳۷۸. *ذن و فرهنگ ژاپنی*. ترجمه ع .پاشایی. چاپ اول. تهران: میترا.

شمیسا، سیروس.۱۳۷۶. *نگاهی به سپهری*. چاپ هفتم. تهران: مروارید.

شیرر،آلیستر.۱۳۷۶.*هستی بی‌کوشش (یوگا سوتره‌های پتنجلی)*. ترجمه ع. پاشایی. چاپ اول. تهران: فراروان.

طاهری، فائزه.۱۳۹۶.«بررسی تطبیقی اشعار سهراب سپهری و سن ژون پرس با نگاهی به عرفان شرق دور». *مجله ادبیات تطبیقی*. سال نهم. شماره ۱۶. صص ۸۷-۱۰۰.

طباطبائی، سیدمحمدحسین.۱۳۷۶. *تفسیر المیزان*. ترجمه محمدباقر موسوی.ج۱۳. چاپ پنجم. بنیاد علامه طباطبائی.

عابدی، کامیار. ۱۳۷۷. *تپش سایه دوست*. تهران: تهران.

عابدی، کامیار و کریم امامی. ۱۳۹۳. *از مصاحبت آفتاب*. چاپ هفتم. تهران: ثالث.

ع. پاشایی۱۳۶۲. *بودا*. چاپ سوم. تهران: مروارید.

فراسوی فرزانگی (پرگیا پارمیتا) ۱۳۸۰. ترجمه ع. پاشایی. چاپ اول.تهران: نگاه معاصر.

گوشه، اشوه.۱۳۸۲. *بیداری ایمان در مهایانه (یک متن بودایی)*. ترجمه ع. پاشایی.چاپ اول.تهران: نگاه معاصر.

لائودزو.۱۳۷۷. *دائودِجینگ*. ترجمه بهزاد برکت و هرمز ریاحی. چاپ دوم. تهران: فکر روز.

نصر، سیدحسین.۱۳۸۱. *معرفت و معنویت*. ترجمه انشاءالله رحمتی، چاپ دوم، تهران:سهروردی.

هان،تیک نات.۱۳۷۶. *کلیدهای ذن*. ترجمه ع. پاشایی. چاپ اول. تهران: ثالث.

هجویری، علی بن عثمان.۱۳۸۰. *کشف المحجوب*. تصصیح استاد ژوکوفسکی. با مقدمه قاسم انصاری. چاپ هفتم. تهران: طهوری.

Holy Qor'ān

Ebn Eshagh.Mohammad.(1995/1374SH).Sirat al nabi. Ed. By Taqi Modarresī čahār dahī. Tehrān: Markaz.

Ardalān. Nāder va Lāle Bakhtīyār .(2012/1391SH).Hese vahdat (naqše sonnat dar me' mārī īrān). Tr.By vandād jalīlī.Yaqmāī.

Esfahānī ʾ omrān.Neʾ mat.(2010/1389SH)." Haqīqat joūei-ye ˆarefāne-ye sohrab sepehri ba roykerdī Tatbīqī be ʾ erfān-e eslāmī va Boūdāeī".Motāleʾ āt-e Tatbīqī. University of Jīrot.Year 4.No. 14.Pp.29-41.

Eliade.Mircea. (2002/1382SH). Az jādū darmāngarān tā eslām.Tr.By Mānī Sālehī allāme.varjāvand.

Omīd yazdāni. Samin.(2011/1390SH)." Barresī-ye erfān-e sharqī dar tasvīr-e kalām-e Sohrab Sepehri". MA Thesis. Tehran: Tehran Markaz Azad University.

Barāhenī.Rezā.(2001/1380SH).Talā dar Mes. Tehran: zaryāb.

Baqlī Šīrāzī. Rūzbehān. (1980/1360SH).Sharh-e Shathīyyāt. Ed. By Henry Corbin. Tehrān: Tahūrī..

Datta.treya.(2016/1396SH) .Sorūd-e Rastegarī(kohantarīn matn-e vahdat-e vojūd).Tr.By Ghasem Hashemi nezhad. Tehrān:sales.

Chuang. Tzu.(2004/1384SH).Majmūʾ e Āsār. Tr. By Maryam kamali va Masʾ ud Shirbache. Tehrān:Mitrā.

Dehkhoda.Ali Akbar. (2003/1382SH).loghat- nāmeh.Tehran:The university of Tehran.

Sepehri.sohrab.(1999/1379SH). Hasht ketāb. Tehrān: Tahūrī.

Soureh-ye Nīloūfar.(yek Matn-e Boudāī-ye Mahāyāna).(2007/1386) Tr. By Asgar Pāshaʹei. Tehrān: Farāravān.

Suzuki. Beatrice Lane.(2000/1380SH).Rāh-e Boudā(2000/1380SH)Tr. ByAsgar Pāshaʹei. Tehrān: Negāh-e Moʾ aser.

Suzuki. Daisetz Teitaro.(1998/1378SH).Zen va Farhang-e Zhāponī.Tr.By .Asgar Pāshaʹei. .Tehrān: Mītrā.

Shamisā. Sirous.(1997/1376SH). Negāhī be Sepehri.7th ed.Tehran: Morvārid.

Shearer. Alistair.(1996/1376SH). Hastī-ye Bī Koūšeš(the yoga sutras of patanjali).Tr. ByAsgar Pāshaʹei.Tehrān: Farāravān.

Tāherī. Fāʾ ze.(2016/1396SH)." Barresīy-e Tatbīqī-ye Ashʾ ār-e Sohrab Sepehri va Saint-John Perse bā negāhī be ˆerfān-e sharq-e dour". Adabīyāt-e Tatbīqī.Year 9.No. 16. Pp. 87-100.

Tabatabaʹi.Mohammad Hossein.(1996/1376SH).Tafsir-e al Mizan.Tr.By Mohammad Bagher Mūsavhi.Volrd 13.5th ed.Bonyad-e allame Tabatabaʹi.

Abedi. kāmyār.(1998/1377SH). Tapeš-e sāye-ye doūst. Tehran: Tehran.

Abedi.kāmyār va karīm Emāmi.(2014/1393SH). Az Mosābehat-e Āftāb.7th ed. Tehrān: sales.

Pāshaʹei.Asgar.(1983/1362SH).Boūda.3Rd ed. Tehran: Morvarīd.

Farāsūy-e Farzānegī(pargīyā pārmīta)(2001/1380SH) Tr. ByAsgar Pāshaʹei.Tehrān:Negāh-e Moʾ aser.

Ghosa.Aʹsva.(2003/1382).Bīdārī-ye īmān dar Mahayana(yek matn-e Boūdāeī).Tr. ByAsgar Pāshaʹei.Tehrān:Negāh-e Moʾ aser.

Lao.Tzu.(1997/1377SH).Tao te Ching.Tr. By Behzad Barekat va Hormoz Rīyāhī.2nd ed. Tehran: Fekr-e Roūz.

Nasr.Seyyed Hossein.(2002/1381SH).Ma' refat va Ma' navīyat.Tr.By Ensha' allah Rahmatī. .2nd ed. Tehrān: Sohravardī.

Hanh.Thich Nhat.(1997/1376SH).Kelīdhay-e zen.Tr.By Asgar Pāsha□ei. Tehrān:sales.

Hujwiri.Ali B.Uthman. (2001/1380SH).Kashf al Mahjuob. Ed. By Ostad Zhukovski.Introduction by Ghasem Ansari. 7th ed. Tehrān: Tahūrī.