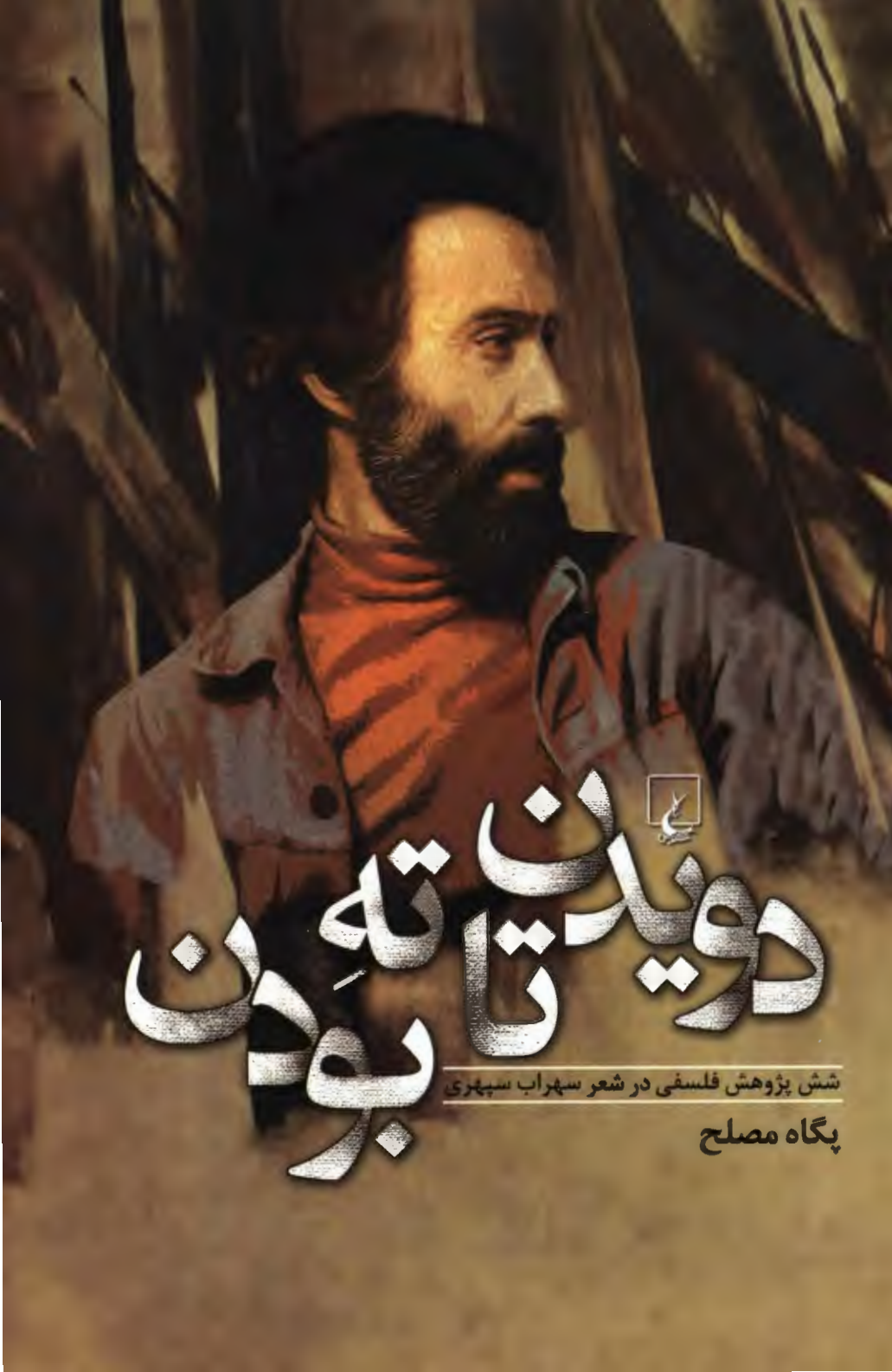




دوستان تافته برون

شش پژوهش فلسفی در شعر سهراب سپهری

پگاه مصلح

دویدن تاته بودن

شش پژوهش فلسفی
در شعر سهراب سپهری

پگاه مصلح





انتشارات قنوس

تهران، خیابان انقلاب، خیابان شهدای ژاندارمری،

شماره ۱۱۱، تلفن ۴۰ ۸۶ ۴۰ ۶۶

ویرایش، آماده‌سازی و امور فنی:

تحریریه انتشارات قنوس

* * *

پگاه مصلح

دویدن تا ته بودن

شش پژوهش فلسفی در شعر سهراب سپهری

چاپ اول

۱۱۰۰ نسخه

۱۳۹۸

چاپ رسام

حق چاپ محفوظ است

شابک: ۳ - ۴۹۳ - ۲۷۸ - ۶۰۰ - ۹۷۸

ISBN: 978 - 600 - 278 - 493 - 3

www.qoqnoos.ir

Printed in Iran

۱۸۰۰۰ تومان

فهرست

مقدمه.....	۷
۱. یاد من باشد تنها هستم: رویکرد فلسفی به «تنهایی»	
سهراب سپهری.....	۱۵
۲. «مسئول» زیبا شدن پر شاپرک کیست؟: تأملی در نسبت مرگ	
و زیبایی.....	۳۹
۳. هیچ ملایم: مواجهه با «هیچ» از نوع دیگر.....	
۵۷.....	
۴. نسبت «سیاست» و «امر سیاسی» در خوانش ادبیات	
ریتوریک: مطالعه موردی شعر سهراب سپهری.....	۸۵
۵. سخن از زمین، سخن از جنس زمان.....	
۱۱۷.....	
۶. آب خوردن بی فلسفه: جاذبه و دافعه فلسفه در هستی	
شاعرانه سهراب سپهری.....	۱۴۱
منابع.....	
۱۵۹.....	
نمایه.....	
۱۶۵.....	

مقدمه

من قصد نکرده بودم درباره شعر سهراب مقاله یا کتابی بنویسم. روی آوردن من به سهراب چنین نبود که هشت کتاب او را در دست بگیرم و بخوانم و پس از چند بار خواندن با خود بگویم خوب است بنشینم و درباره اش چیزی بنویسم. چنین بود که پس از خواندن اشعارش، ده سالی گاه و بی گاه بی صدا تکرار می کردم «یاد من باشد تنها هستم»؛ در دانشگاه، در کوچه باغ ها، بیابان گردی های چندساله، شب های سراسر بیداری و روزهای گم بودگی در اعماق منظومه های تودرتوی انزوا. در یکی از سروده هایم نیز دو بار این یادآوری جاری شد و به گمانم از تکرار بیشترش خودداری کردم. نمی دانم خود سهراب هم بارها این عبارت را با خویش بازگفته یا همان یک بار به خود یادآور شده و از آن گذشته است. احساس می کنم، یا خوش دارم چنین بیندارم، که همان یک بار نبوده است. پس از سال ها پژواک بی وقفه این جمله عجیب در ذهنم، رفته رفته در خود کششی یافتم که چگونگی حلول آن را در ذهن سهراب دریابم و سر سکونت دایمی آن را در جان خودم، برای خویشتنم بگشایم. دو سه

سالی این کشتش هم به آن تکرار افزوده شد. سرانجام روزی خود را آماده نوشتن یافتم. مقاله «تنهایی» نتیجه طنین چندین ساله سروده سهراب در روان من بود. انکشاف از سطری به سطر دیگر ادامه داشت و پایان آن با واپسین واژه‌های هشت کتاب تلاقی کرد. نوشتن از «تنهایی»، در بازخوانی آخرین جمله‌های آخرین سروده آخرین دفتر شعر شاعر پایان گرفت.

انس من با سهراب سبب شد که سروده‌های او را بارها بخوانم و هر بار گنجایش‌های فکری تازه‌ای در آن‌ها بیابم. از سوی دیگر، به پژوهش در آنچه تاکنون درباره سهراب و شعرش نگاشته شده است پرداختم و بیشتر نوشته‌های مربوط به او را خواندم. سخنانی برای گفتن داشتم که جای آن‌ها را خالی دیدم. مقاله‌های پیش رو برای بیان دریافته‌هایی نگاشته شدند که به نظر می‌رسید گفته نشده یا چنان‌که باید گفته نشده بودند.

در نگارش این مقاله‌ها گمان می‌کنم، خوشبختانه برخلاف روال معمول بیشتر نوشته‌های پیشین درباره سهراب، گرفتار آن نگرش کلیشه‌ای نشده باشم که بودیسم یا انواع عرفان را در سراسر زندگی او به یک میزان جاری می‌بیند و آن را ساده‌انگارانه چونان ابزاری برای فهم همه احوال و افکار وی و تحلیل تمامی سروده‌هایش به کار می‌برد. شاید همین که قصد نداشتم به تفسیر کلی اشعار سهراب بپردازم به رویارویی گشوده‌تر من با سیر دگرگونی‌های فکری او یاری رساند. نقطه عزیمت در هر یک از سه مقاله نخست، عبارتی چشمگیر در یکی از اشعار او بود که خیلی زود دریافتم فهم درست آن با تکیه بر آرای تکراری و تقلیدی پیشین امکان‌پذیر نیست و نیازمند بازاندیشی و پژوهش دیگرگونه است. تعلق خاطر سهراب به مکتب بودیستی مهیانه، یا سویه‌های عرفانی برخی از اشعار او برای فهم درست مراحل و پویایی اندیشه‌ورزی شاعرانه وی به هیچ روی کافی نبود. جای نگاه دقیق‌تر به تجربه زیسته او، چنان‌که از لابه‌لای نامه‌ها و نوشته‌های دیگرش نمودار می‌شد، خالی بود.

افزون بر این، آن نگاه کلیشه‌ای چنان بر نوشته‌های پرشماری که از هنگام سرایش اشعار سهراب تاکنون منتشر شده‌اند سایه افکنده که گسست‌ها و جهش سرنوشت‌ساز تفکر سهراب تقریباً به طور کامل نادیده گرفته شده است. در اثنای تأمل دربارهٔ دو عبارت بی‌همتای «مرگ مسئول قشنگی پر شاپرک است» و «هیچ ملایم»، دو گسست فکری سهراب برایم منکشف شد. گسست نخست، جدایی او از «مکتب بودیسم» و برگرفتن آموزهٔ اصلی خود بودا دربارهٔ مهرورزی به موجودات، فارغ از زواید معرفت‌شناختی و ساختگی دین‌فروشان بودایی، است. سهراب در «مسافر» به طور دقیق و صریح گسست خود را از مفروضات معرفتی مکتب مادیسمیکه در قالب شعر بیان کرده است. او از همهٔ آموزه‌های منتسب به سیدارتا/ بودا، کرشنا یا مهرورزی را برگزیده و سلوک خود را به سوی اندیشهٔ بکرتر و دایی ادامه داده است. سپس گسست تازه‌تر خود را بازگو کرده که همانا دست کشیدن او از کل ایدهٔ «حقیقت» و حقیقت‌جویی، و استقرارش در جذبهٔ خودِ «حیات»، با ادراکی خیام‌وار، است.

نگاه و قضاوت تکراری و تقلیدی دیگری که در نوشته‌های مرتبط با سهراب بسیار به چشم می‌خورد به غیرسیاسی بودن اشعار او بازمی‌گردد. سیاست‌زدگی جامعه سبب شده است که برخی معیار شعر خوب و به طور کلی معیار ادب و هنر را درگیری در جدال‌های سیاسی بپندارند. عده‌ای پا را از این نیز کزتر گذاشته‌اند و خود را مجاز دانسته‌اند که به هر شاعر و نویسنده‌ای که مطابق با چنین معیاری نسراید و ننویسد پرخاش کنند و ناسزا بگویند. مقالهٔ «نسبت سیاست و امر سیاسی در خوانش ادبیات ریتوریک»، که با وجود تمرکز بر شعر سهراب سپهری از آن فراتر می‌رود و می‌کوشد اهمیت سیاسی ادبیات ریتوریک را به گونه‌ای گسترده‌تر نشان دهد، دربرگیرندهٔ نگاه متفاوتی به نسبت شعر سهراب و کنش سرایش او با امر سیاسی است. در این مقاله نه قصد آن بوده است که

از سهراب سپهری در برابر ناسزاها دفاع شود و نه این که شعر به اصطلاح سیاسی و غیرسیاسی را در ترازو بگذاریم و یکی را به سود دیگری نکوهش کنیم. هدف مقاله این است که نشان دهد، با تعریف جدیدی که کوشیده‌ام از نسبت سیاست و امر سیاسی ارائه کنم، ادبیاتی از آن دست که در کنش سرایش سهراب سپهری پدید می‌آید، حتی با وجود «وازنش سیاسی» شاعر، وجوه سیاسی و اجتماعی بااهمیتی دارد که شایسته نیست به دیده گرفته نشود. البته آشکار است که چنین مدعایی به معنای فروکاستن ارزش‌ها و وجوه دیگر شعر سهراب به جنبه سیاسی و اجتماعی آن نیست و نمی‌خواهد بگوید اگر شعر سهراب، با هر برداشتی، سیاسی انگاشته نشود چیزی از ارزش خود را از دست می‌دهد.

سهراب سپهری از آگاه‌ترین شاعران و هنرمندان زمان خود بود. او در دانشگاه تهران درس خوانده بود و بخش بزرگی از سال‌های جوانی‌اش را در سفرهای درازمدت و اقامت‌های طولانی در ژاپن، هند، اروپا و آمریکا سپری کرده بود. از خاطره‌نویسی‌های او در ژاپن آشکار است که مشاهده‌گر ریزی‌نی هم بوده و جهان ذهنی و عینی را توأمان می‌کاویده است. بنابراین هنگامی که در سروده‌ای، از مردمان «این ناحیه» گلایه کرده که گویی سخنی «از جنس زمان» بر زبان‌شان جاری نمی‌شود، نباید همچون شماری خام‌اندیش و سیاست‌زده پنداشت که او زمانه را نمی‌شناخته و خود سخنی از جنس زمان نگفته است. مقاله پنجم این مجموعه به واکاوی همین موضوع اختصاص یافته و هدف آن فهم این نکته است که اگر از دیدگاه سهراب انبوه گفته‌ها و نوشته‌های آن روزگار درباره جنگ ویتنام – همچون سخن غالب همه روزگاران درباره جنگ‌ها و تباهکاری‌های خونریزان – و چپ‌روی‌های مد روز در زمانه جنگ سرد «حرفی از جنس زمان» نبودند پس چه سخنی را می‌شود سخن از جنس زمان دانست و چرا شاعر دغدغه این را دارد که در دیار او کمتر کسی سخنی از جنس زمان می‌گوید.

مقاله پایانی مجموعه پیش رو نیز به جایگاه فلسفه در اندیشه و شعر سهراب می‌پردازد و آن را در نسبت با هستی شاعرانه و فلسفی شاعر ارزیابی می‌کند. سهراب ذهن فلسفی پویایی داشت. رد پرسشگری فلسفی را می‌شود از کودکی تا پایان زندگی او پی گرفت. با این حال، و با وجود مطالعه و جویندگی پیوسته فلسفی، هیچ‌گاه فلسفه‌آموزی منتظمی را پیش نگرفت و فلسفه را نستود. اندک اشاره‌ها به فلسفه نیز که در اشعارش به چشم می‌خورد ممکن است حتی چنین بنمایاند که از فلسفه‌گریزان بوده است. اما چنین برداشتی بسیار گمراه‌کننده است. برخورد او با «کتاب» و کتاب‌خوانی نیز چنین است. بارها گفته است که کتاب را باید بست یا به آب سپرد اما در سراسر عمر از کتاب خواندن دست نکشید. از این شگفت‌آورتر هنگامی است که بدانیم سهراب سپهری شاعر و نقاش حتی نسبت به هنر نیز ایستار همانندی داشت و آفرینندگی را نمی‌ستود. به رأی او آفرینش هنری نشانه فروماندن در مرحله‌ای است که نظروزی نمی‌تواند دیده‌ها و اندیشیده‌های زیبا را تاب آورد؛ پس می‌ایستد و باز می‌گردد تا آن‌ها را به دیگران بنمایاند و سرشاری خویش را با آنان در میان نهد. این دغدغه فراتر رفتن از سطح کتاب خواندن، تفکر فلسفی و آفرینش هنری، به سوی استغراق هرچه بیشتر در احساس زیبایی حیات، همواره تا پایان عمر با سهراب ماند. مایه‌هایی از سرزنش خویش را در واپسین سروده‌های او نیز می‌شود یافت که برخاسته از همین دغدغه است. شاید اگر او به این نکته توجه بیشتری می‌یافت که زیستن در تجربه استغراق ممکن نیست و ما فقط می‌توانیم شمار و ژرفای لحظه‌های استغراق در زیبایی و فهم حیات را افزون کنیم، در آرامش بیشتری به سر می‌برد و با تجربه‌های فلسفه‌ورزانه و آفرینش هنری خویش کمتر در ستیز می‌افتاد. او تجربه زیستن در رفت و برگشت میان فهم جهان، آفرینش هنری و استغراق در احساس زیبایی را یافته بود اما این تجربه را کافی نمی‌دید و می‌پنداشت باید به سوی

استغراقِ پیوسته پیش برود. با آگاهی از رسیدنِ او به چنین تجربه، ژرف‌اندیشی و بینشی است که می‌شود گفت سهراب سپهری شخصیت کم‌نظیری در ادبیات ایران و جهان است. او شاعری است که تفکرش عمق دارد. زیرا به مسائل بنیادین و وجودی انسان اندیشیده و این را دریافته است که معضلات زندگی انسان‌ها بدون چنین اندیشیدنی حل نخواهد شد. همین درک سبب شد هنگامی که در جایی او را نکوهیدند که چرا در بحبوحهٔ جنگ‌ها و کشمکش‌ها در شعری سروده است «آب را گل نکنیم / در فرودست انگار گفتی می‌خورد آب»، پاسخ دهد که اگر شعور انسان‌ها به آن سطح برسد که برای رعایت آب خوردن یک کبوتر آب را گل نکنند، قطعاً چنان تباهکاری‌هایی نیز روی نخواهد داد. درست گفته است. آن کبوتر همان «دیگری» است که در دهه‌های اخیر بسیاری از برجسته‌ترین فیلسوفان اخلاق همچون امانوئل لویناس بر اهمیت و حتی اولویت آن تأکید بسیار کرده‌اند. من بر این باورم که خواندن شعر سهراب و مانوس بودن با او به باز شدن گره‌های کور زندگی بسیاری از انسان‌ها یاری می‌رساند. نگرستن به زندگی، مرگ، ارج زمین و خویشاوندی انسان با موجودات زمینی، از پنجرهٔ شعرِ فکورانه، بی‌شک در چگونه زیستنِ هر آن‌که با سهراب انس داشته باشد تأثیرگذار است؛ و به باور من، بدون چنین اندیشیدنی، نیکو زیستن پایدار برای انسان‌ها میسر نمی‌شود.

از این شش مقاله، سه مقالهٔ نخست در سال‌های ۱۳۹۲ و ۱۳۹۳ در ماهنامهٔ اطلاعات حکمت و معرفت و مقالهٔ چهارم در سال ۱۳۹۵ در فصلنامهٔ جستارهای سیاسی معاصر منتشر شده است. مقاله‌های پنجم و ششم نیز برای نخستین بار در این مجموعه آمده است. ساختار مقاله‌ای را در کتاب حفظ کرده‌ام و متن مقاله‌های انتشار یافته را اندکی پیراسته‌ام. نظام ارجاع مطابق با نظام پذیرفته شده در مقاله‌های علمی-پژوهشی در نشریه‌های معتبر جهانی است و فهرست منابع در پایان کتاب آمده است. همهٔ اشاره‌ها به

اشعار سهراب در سراسر کتاب از این نسخه از هشت کتاب است: سهراب سپهری، هشت کتاب (تهران: طهوری، چ ۳۵، ۱۳۸۱).

سهراب در دفتر پایانی هشت کتاب، «ما هیچ ما نگاه»، شعری دارد به نام «هم سطر، هم سپید». در این شعر گفته است: «باید کتاب را بست / باید بلند شد / در امتداد وقت قدم زد / گل را نگاه کرد / ابهام را شنید / باید دوید تا ته بودن.» عنوان کتاب را از همین عبارت برگرفتم که دربرگیرنده جنبه‌های مهمی از بینش و زندگی سهراب است. هنگامی که عنوان را برگزیدم ماه‌ها از نگارش آخرین مقاله گذشته بود و در بازبینی نوشته‌ها این رخداد را جالب توجه یافتم که واپسین عبارتی که از اشعار سهراب در مقاله پایانی این کتاب هم آمده همین عبارت بوده است. شاید این تلاقی، خود حکایتی باشد از اهمیت آن سروده سهراب.

مقدمه را با بیان دو نکته به پایان می‌برم. نخست این که اشعار شاعران غیرفارسی‌زبان، مانند تاگور، استیونس و میکل‌آنجلو [میکل‌آنژ]، که از متون انگلیسی برگرفته شده‌اند، و همچنین ارجاع‌های مقاله‌ها به متون یونانی افلاطون و متون آلمانی فیلسوفانی چون هایدگر و گادامر ترجمه نگارنده است. دیگر این که برای نیفزودن بر شمار برگ‌های کتاب، از آوردن تمام شعرهای بلند سهراب که در مقاله‌ها درباره‌شان بحث شده است، همچون «صدای پای آب»، «مسافر» و سروده‌هایی از «حجم سبز»، پرهیز کرده‌ام. امیدوارم خوانندگان ارجمند در هنگام خواندن مقاله‌ها هشت کتاب را نیز گشوده پیش روی خویش داشته باشند و آن شعرها را بازخوانی کنند.

پگاه مصلح

عضو هیئت علمی پژوهشگاه

علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

یاد من باشد تنها هستم

رویکرد فلسفی به «تنهایی» سهراب سپهری

یاد من باشد تنها هستم.^۱ این عبارت منحصر به فرد از خیره کننده ترین سروده ها درباره «تنها بودن» در شعر سرزمین ماست. ساده به نظر می رسد، چنان که گویی در رویارویی با آن خود را لمیده در قایقی شناور بر دریایی آرام، زیر آسمانی صاف، تن داده به آفتاب ولرم میانه پاییز به دور از هر تلاطم و هیاهو می بینیم. اما با درنگ بر آن، رود خروشان که قایق را به این دریا رسانده و خود در ژرفایش آرام گرفته است باز به جوشش درمی آید و همه ناآرامی ها و تکاپوهای گذشته آن زنده می شود؛ بدان گونه که زمزمه ترانه ای خاطره سرگذشتی ملتهب را زنده می کند؛ و از این قرار، یا از این بی قراری، ناگهان خود را بر امواج پرسش در پیچ و تاب می یابیم.

یاد من باشد تنها هستم. چرا؟ چرا باید یاد من باشد که تنها هستم. آیا تنهایی شیرینی شهدی است که می خواهم آن را در ذائقه نگاه دارم یا همچون رایحه گلی است که مایلم همچنان در مشام بماند؟ آیا تنهایی

۱. این عبارت بخشی از شعر «غربت» از دفتر «حجم سبز» است.

رمز «سبق از جهان بردن» است^۱ (عطار ۱۳۸۴، ۲۶۱)، یا چنان‌که چشمه‌ها شعر و حنجره‌ها ترانه نالان از غم آن سراغ می‌شود گرفت، رنجی است که می‌خواهم با تازیانه آن کنار بیایم، یا حتی خویش را از لذتی خودآزارانه بیاکنم؟ آیا تنهایی گوهری قدسی است که باید آن را در همیانی بر قلب خود حمل کنم و گاه‌گاه نگاهی به آن بیندازم تا از بودنش اطمینان یابم؟ یا قدم نهادن بر قافِ باشکوهی است در مسیر ملکوتی جدایی از همگان که «آن که شاید خلق را آن کس نشاید عشق را»؟ (مولوی ۱۳۸۲، ۲۲۶)

برای یافتن پاسخ این پرسش‌ها، نخست بشنویم که خود سخن به ما چه می‌گوید. سپس آن را در متن شعر بخوانیم و آن‌گاه در بافت دفتر و، در حد امکان، در پرتوی که زندگی شاعر بر دفتر می‌افکند. آشکار است که این سخن تجربه زیسته‌ای را باز می‌گوید که می‌خواهد به تأمل درآید، جا بیفتد و حمل‌پذیر شود. می‌خواهد از حالت میهمانی، خوشایند یا ناخوشایند، که گاهی می‌آید و می‌رود خارج شود و بیاید بماند. در فکر قرار بگیرد. به زبان دیگر، این سخن چنین می‌توانست گفته شود که: از یاد مبری، یا باز از یاد مبری که تنها هستی! زنگ گوشزدی که در سخن شاعر هست، بیان می‌کند که نه فقط تنهایی را به تجربه زیسته، بلکه از یاد بردن تنهایی را نیز تجربه کرده است. افزون بر این، می‌داند که ممکن است به‌زودی باز آن فراموشی را تجربه کند؛ از این رو به وجه التزامی به خود هشدار می‌دهد. اما چرا؟ مگر برون رفتن از تنهایی، حتی اگر گذرا باشد، تجربه‌ای خوشایند نیست؟ مگر بزرگانی همچون حافظ دست به دعا برنداشته‌اند تا دمی از رنج تنهایی رهایی یابند؟

۱. «درگوشه غم با دل سودایی خویش/ بردم سبق از جهان به تنهایی خویش»؛ مختارنامه عطار نیشابوری، باب پنجاهم.

سینه مالامال درد است ای دریغا مرهمی

دل ز تنهایی به جان آمد خدا را همدمی

پس یا این تنهایی از نوع دیگری است یا شاعر مواجهه دیگرگونه‌ای با تنهایی دارد. در این مرحله نمی‌شود دریافت که یکی از گزینه‌ها صادق است یا هر دو. اما آنچه هویدا است این است که در این جا پذیرشی پیدا شده است. اگر از ماهیت این پذیرش بپرسیم، راست به پرسش‌های پیشین بازمی‌گردیم. بنابراین، اکنون فقط می‌شود گفت که «یاد من باشد تنها هستم» ندای پذیرش تنهایی، پوشیدن ردای اندیشگی بر تنش و زیستن با آن است. اما شیرینی و تلخی تنهایی هنوز دانسته نیست. دانسته هم نیست که هشدار در برابر فراموشی آن برای این است که سرِ رِسمانی به اوج گم نشود، ارج گنجی قدسی کم نشود، یا موضوع این است که فراموشی موقتی تنهایی رو به روی تازه با آن را دشوارتر می‌کند. ساده است، اگر این حالتِ اخیر درست باشد، شاعر دارد با خود می‌گوید: اگر فراموش کنی که تنها هستی، دل به تنها نبودنت خوش می‌کنی و چون به خود می‌آیی و باز درمی‌یابی که تنهایی، پذیرش آن دشوارتر می‌شود. افزون بر این، تا نپذیری که تنها «هستی»، در پی رهایی از این وضع، بی‌وقفه در تکاپو و دلبند و دلکندی، و پیوسته خسته‌تر در تنهایی خود بازمی‌نشینی.

این سخن نشان از سوز و گداز، از آن دست که در بیان تنهایی رایج است، ندارد. گرمای تابستان احساس در آن نیست. برعکس، سردی خاصی از آن به جان می‌ریزد. سرمایی نه از جنس زمستان، بلکه از جنس سرمای میانه پاییز. در زمستان دیگر دیرزمانی است که سرما را پذیرفته‌ای و نیاز به یادآوری آن نیست. اما در میانه‌های پاییز که سرما را حس کرده‌ای و شاید یک دو باری زیر باران خیس شده‌ای اما باز ممکن

است هنگام بیرون رفتن از خانه در پوشیدن جامه گرم تردید کنی، یا حتی شاید درخشش آفتاب به خطاییت بیفکند، نیاز داری به خود بگویی یاد من باشد هوا سرد شده است.

این یادآوری «تنهایی» در جهت دستیابی به چیزی یا پناه بردن از چیزی هم نیست؛ یا دست کم در این لحظه خاص چنین نیست. اگر شاعر می گفت «یاد من باشد تنها باشم»، می شد آن را این گونه فهمید که «یاد من باشد تنها باشم تا...». برای مثال می شود گفت: یاد من باشد تنها باشم، تا - در پناه این تنهایی - کمی از آزار روزگار بیاسایم. یا: تنها باشم تا - به برکت این تنهایی - به مراقبه پردازم و از خویشتن نیز تجرد یابم. چنان که مولوی می گوید: (۱۳۸۷، ۵۱)

روی در دیوار کن تنها نشین وز وجود خویش هم خلوت گزین

یا تنها باشم تا - به یمن تنهایی - به گنج گرانبهایی مبدل شوم:

چه سال ها که خزیدم به کنج تنهایی

که گنج باشم و بی نام و بی نشان مانم

(شهریار ۱۳۸۷، ۳۱۳)

بنابراین، آشکار می شود که «هستم» در عبارت مورد نظر، به طور بالفعل، بیانگر «وضعیت» است و البته پذیرش آگاهانه این وضعیت می تواند آستان امکان هایی باشد، از آن دست که در مثال ها آمد.

اکنون به متن شعر برویم، شاید به پاسخ پرسش ها نزدیک ترمان کند؛ شعری که نام آن «غربت» است اما قرابت زیادی با غربت به معنای متعارف ندارد:

ماه بالای سر آبادی است،

اهل آبادی در خواب.

روی این مهتابی، خشت غربت را می‌بویم.

باغ همسایه چراغش روشن،

من چراغم خاموش.

ماه تابیده به بشقاب خیار، به لب کوزه آب.

غوک‌ها می‌خوانند.

مرغ حق هم گاهی.

کوه نزدیک من است: پشت افراها، سنجدها.

و بیابان پیداست.

سنگ‌ها پیدا نیست، گلچه‌ها پیدا نیست.

سایه‌هایی از دور، مثل تنهایی آب، مثل آواز خدا پیداست.

نیمه شب باید باشد.

دب اکبر آن است: دو وجب بالاتر از بام.

آسمان آبی نیست، روز آبی بود.

یاد من باشد فردا بروم باغ حسن گوجه و قیسی بخرم.

یاد من باشد فردا لب سلخ، طرحی از بزها بردارم،

طرحی از جاروها، سایه‌هاشان در آب.

یاد من باشد، هرچه پروانه که می‌افتد در آب، زود از آب درآرم.

یاد من باشد کاری نکنم، که به قانون زمین بربخورد.

یاد من باشد فردا لب جوی، حوله‌ام را هم با چوبه بشویم.

یاد من باشد تنها هستم.

ماه بالای سر تنهایی است.

شاعر با تمام مشاعرش در آبادی نشسته است و عالم خاکی را می‌نگرد.

شعرش هم سراپا ناسوتی و در آغوش جهان تحت قمر است.^۱ حتی صدای خدا نیز در بطن همین عالم، در طبیعت شنیده می شود و یادآور خدای اسپینوزا یا طبیعت خلاق است. اجزای شعر خودشان اند و نمی خواهند نماد و نماینده سرخوردگی ها یا قهرمانی های تاریخی کسی باشند. میلی هم ندارند نردبان آن سوی آسمان بشوند. حتی مرغ حق نیز به اندازه غوک حق دارد بی توجه به اسمی که ما برایش انتخاب کرده ایم بخواند. مهتاب، بشقاب خیار، کوزه آب، چراغ خانه همسایه و ... ذهن شاعر را می سازند. شعر جریان سیال این عناصر است. شاعر مسخ نیست.

من قصد ندارم کلیت شعر را تفسیر کنم و می خواهم بروم پی همان «تنهایی» خودمان، اما به میزانی که به مقصود یاری برساند شعر را بررسی می کنم. شعر سراسر از جملات جداگانه تشکیل شده است و شاعر، بی واهمه از یکدست نشدن شعر، هر جا که جریان سیال و رهای حس و فکرش اقتضا می کند، دو فاصله می اندازد، چنان که گویی از روی پرچینی می پرد و وارد فضای حسی دیگر، اما نه گسسته از فضای پیشین، می شود. حال پرسش این است که چرا در چنین شعری شاعر یادآوری تنهایی خویش را بدون فاصله، با رفتن به باغ حسن، کشیدن طرح بزها و جاروها و سایه هایشان، نجات پروانه ها از آب، رعایت قانون زمین و شستن حوله اش بر لب جوی، در یک جا، در یک ساحت قرار می دهد. یا بهتر است بپرسیم چرا جریان سیال حس و فکر او این گونه پیش می رود که، در انتهای باغ حسن و پس از همه مراحل یادشده، تنهایی اش را به یاد می آورد یا لازم می بیند به یاد بیاورد؟ چرا در ادامه تصویرسازی از فضای

۱. در نجوم ارسطویی، جهان تحت قمر یا زیر ماه (sub lunar) عالم سفلی، و جهان فوق قمر عالم علوی و جایگاه ثوابت است. کل این شعر، چنان که در ابتدا و انتهای آن آمده است، «زیر ماه» جریان دارد و عناصر انتزاعی آن نیز جنبه ای (momentum) از کلیت انضمامی اند؛ مانند عالم قوانین در فلسفه هگل که مفارق از جهان پدیداری نیست.

نیمه شب آبادی، که شاعر در وادی تنهایی است و حتی خشت غربت را می‌بوید، چنین سخنی نمی‌گوید؟

شعر ابتدا روی جریان سیالی مرکب از حس و فکر شاعر شناور می‌شود؛ سیالیتی مرکب از عناصر تفکیک‌نشده. بوی غربت نیز آغشته همین سیال است؛ آغشته حس فضا، و درک تضادی میان همسایه - و شاید کل آبادی - که با چراغ روشن خواب است و او که با چراغ خاموش بیدار. این غربت را شاعر بسیار با حس و ادراک درونی تجربه کرده است. از این رو، بیان آن نیز چنین در ابتدای جریان شعر آمده است. نیاز به تذکر برای یاد آوردن یا در یاد نگاه داشتن هم ندارد. اما شعر پس از اندک زمانی سوار بر تخیل شاعر می‌شود و سنگ‌ها و گلچه‌هایی را می‌یابد که پیدا نیست، تنهایی آب را لمس می‌کند و آواز خدا را می‌شنود. سپس آگاهی از موقعیت زمانی (نیمه شب) بادبادک خیال را به‌تندی پایین می‌آورد و شعر بر دوش فکر فردا اندیش، می‌رود که از روی پرچین اکنون بپرد. اما نمی‌پرد.

اتفاقی که اکنون می‌افتد این است که «اکنون» کشسان می‌شود. در حالی که توسن فکر تا فراز پرچین هم خیز برداشته و گویی نیم‌تنه‌اش از مرز آن نیز گذشته است، مرز منعطف «لحظه» پیش از فرود توسن، به جلو محدب می‌شود و گریز کامل فکر به فردای انضمامی را مهار می‌کند. چنین است که فکر شاعر به فردای باغ حسن و کنار استخر پا می‌گذارد، اما بی‌درنگ خود را در فردایی ذهنی می‌یابد که چیزی نیست جز همین لحظه کنونی با مرزهای کشیده‌شده. شاعر می‌گوید باید هرچه پروانه در آب می‌افتد از آب بگیرد؛ واضح است که آن‌همه افتادن پروانه در فردای معین اتفاق نمی‌افتد. این «فردا» تمامیت زمان و در معنایی دیالکتیکی، همانا بی‌زمانی، و ساحتی از امر کلی است که خود را در امر ملموس می‌نمایاند. عبارت بعدی، که از «قانون زمین» سخن می‌گوید، دیگر

به تمامی نشان‌دهندهٔ فرود توسن فکر در ساحت کلی امر بی‌زمان است. «قانون زمین»، و در مفهومی گسترده‌تر «قانون کیهانی»، برگرفته از اندیشه‌ای باستانی است و در پیشینهٔ فکری بسیاری از فرهنگ‌ها دیده می‌شود؛ در آیین ودایی، ریته / ریتا^۱ هم بر قانون هماهنگ‌کنندهٔ کیهان دلالت داشت و هم بر مفهوم راستی و قانون اخلاقی.^۲ در یونان باستان نیز فلسفهٔ لوگوس-نوس، که از زمان هراکلیتوس و آناکساگوراس آغاز شد و در متافیزیک افلاطونی-ارسطویی امتداد یافت، دربرگیرندهٔ دریافت مشابهی از عقل و قانون بود.^۳ در چنین تفکری، عقلانیت و وجدان اخلاقی همگان امتداد خردی فراگیر است که گاهی به نام «قانون» از آن سخن گفته می‌شود. شاعر ما نیز وجدان خویش را زیرمجموعه‌ای از چنین قانون فراگیری می‌بیند.

پس از این ورودِ آنی به ساحت امر کلی، خیال شاعر می‌کوشد باز به فضای انضمامی لب جوی جستی بزند؛ و در نهایت در اندیشهٔ تنهایی آرام می‌گیرد. اینک پرسش ما دوباره رخ می‌نماید. چرا یادآوری «تنهایی» در این مرحله اتفاق می‌افتد؟

با نگاه به مراحل‌ی که شعر طی می‌کند تا به تنهایی می‌رسد، می‌شود دید که حس زیبایی‌شناسی، بعد عاطفی، وجدان اخلاقی و مبنای عقلی

1. Rita

۲. بنگرید به ۱۱۰ p. (Calcutta: Aloka-Tirtha, 1958), *Matilal Das, The Soul of India*.
 ۳. لوگوس نزد هراکلیتوس به معنای قانون جاویدان جهانی و عقل مطلق بود و پس از او در فلسفهٔ کلاسیک یونان به معنای عقل، منطق، دلیل و کلام به کار می‌رفت. نوس نیز در تفکر آناکساگوراس بر عقل آفرینندهٔ جهان و حرکت بخش کائنات دلالت داشت. برای مطالعهٔ بیشتر بنگرید به: شرف‌الدین خراسانی، نخستین فیلسوفان یونان (تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۸۲)، صص ۲۵۸ و ۴۰۸؛ نیز هانس‌گئورگ گادامر، آغاز فلسفه، ترجمهٔ عزت‌الله فولادوند (تهران: هرمس، ۱۳۸۴)، صص ۶۹-۷۴. «فلسفهٔ لوگوس-نوس» را از گادامر گرفته‌ام که در مقالهٔ «ایدهٔ منطق هگل» از «Logos-Nous-Metaphysik» در سنت افلاطونی-ارسطویی سخن گفته است (Gadamer 1987, 68).

جهان‌نگری شاعر، و افزون بر این‌ها وجه آفرینندگی او، با سرعتی بسیار، وارد سیالیتی می‌شوند که شعر در آن جریان دارد. نکته همین جاست. مجموع این ابعاد و وضعیت وجودی خاص یا اگزیستانسیل شاعر را تشکیل می‌دهند. وضعیتی که شاعر در اثنای شناخت آن است. او در هنگام سرایش این شعر در حالتی فراتر از احساس تنهایی به معنای «با دیگران نبودن»، و حتی تنهایی به معنای «همفکر نداشتن» است. تنها بودن او «جداگشتگی وجودی» و برخاسته از این واقعیت است: ممکن نیست کسی باشد که بتواند همه آن ابعاد تشکیل‌دهنده وضعیت وجودی او را لمس کند. شاید دوستی باشد که نگرش عقلی او را بفهمد. شاید نقاشی در زیبایی‌شناسی با او سهیم باشد. می‌شود فرض کرد بودن کسی را که وجدان اخلاقی مشابه او داشته باشد. حتی شاید نگاری عاطفه سرگشته او را اندک‌زمانی آن‌چنان سکنا دهد که بپندارد تنهایی به سر آمده است. اما نه؛ به سرعت درمی‌یابد که تنهاست. به‌ویژه این آخری ضربه نیرومندی به هرگونه پندار تنها نبودن است؛ زیرا در رابطه عمیق عاطفی، ناگهان این پندار ایجاد می‌شود که کسی آمده است تا تمامیت دل‌نگرانی‌های برهم انباشته‌شده، خواسته‌ها، حساسیت‌ها، آزرده‌گی‌ها، ظرافت‌های شعور، استعداد‌های تضادآمیز، لحظه‌های استغراق در زیبایی و تلخ و شیرین‌خلاقیت او را یکجا لمس کند. رابطه تنگاتنگ عشق و تنهایی در این تلاطم درونی شکل می‌گیرد. سرشاری و گشتن در پی وجودی که این سرشاری را به‌تمامی در خود جذب کند. عاملی که بتواند همه ابعاد وجودی را ناگهان و با قدرت به جوشش درآورد و برگرانیگاهی متمرکز کند، به همان نسبت تنهایی را با وضوح بیشتری نمایان می‌سازد. هرچه جنبه‌های وجودی آدمی گسترده‌تر و ژرف‌تر باشد، جداگشتگی وجودی او گسترش و ژرفای بیشتری خواهد داشت. بنابراین، با طیفی مواجهیم که یک سر آن تنها نبودن به سبب شباهت بسیار است، و سر

دیگرش تنها بودن به سبب تفاوتِ بسیار؛ یا به بیانِ دیگر، از سویی تنها بودن در نبودِ دیگری، و از سویِ دیگر، تنها بودن در نبودِ یا با وجودِ دیگری. البته هیچ‌یک از این وضعیت‌ها مطلق نیست، همان‌گونه که بخش‌های طیفِ نوری به طور مطلق از یکدیگر تفکیک نمی‌شوند.

حتی بدون نیاز به در نظر گرفتنِ بسترِ تاریخی این شعر نیز می‌شود دریافت که سرایش آن در دوره‌ای از زندگی شاعر روی داده که در کشاکشِ فهم و پذیرشِ این وضعیت به سر می‌برده است. نمی‌شود کسی باشد که همهٔ آنچه را او «هست» یا، به سخنِ درست‌تر، آنچه را او «دارد» می‌شود» زندگی کند. این تنها بودن را نمی‌شود رفع کرد. باید با آن ماند. زمان برده است تا او از مرحلهٔ احساسِ تنهایی به این مرحله از فهمِ تنها بودن برسد. ممکن است که حتی با وجود یادآوریِ شاعر به خودش، باز پیش بیاید که حضورِ نامنتظری موجبِ توهمِ رفعِ تنهایی او شود – و خاصیتِ عشقِ همین است – اما باز به زودی با خویش زمزمه خواهد کرد «یاد من باشد تنها هستم». با رفتن به باغِ حسن و خریدنِ گوجه و قیسی، با طرح‌برداری از بزها و جاروها و حتی با سرگرم شدن با حوله‌شویی لب جوی، تنهایی نمی‌رود؛ سهل است، چه بسا با تجربهٔ مجدد استغراق در دریایی، سیمایِ تنهایی در همان استخر و جوی هویدا تر شود.

اکنون به گذارِ شعر تا سخن از تنهایی نگاه دوباره‌ای می‌افکنیم. بوییدنِ خشتِ غربت در ابتدای شعر نشان می‌دهد که نقطهٔ آغاز آن بر تجربهٔ پیشینِ تنهایی قرار دارد؛ و این تجربه در فضای آشنای آبادی تکرار می‌شود، و نه در دریایی از سیمان و فلز در شهر بیگانه‌ای مانند نیویورک. پس شعر اگرچه در یک لحظه کشیده شده روی می‌دهد، محتوای آن زادهٔ ابتدا به ساکن این لحظه نیست. شاعر وارد حکایتِ ماجرای نمی‌شود. او دارد زندگی می‌کند. این ما را به یاد جمله‌ای از آنتوان روکانتن در کتاب تهوع می‌اندازد که هرچند مبتنی بر نوعی دوپاره‌سازیِ اغراق‌آمیز است،

حقیقتی را شامل می‌شود. او می‌گوید: «اما باید انتخاب کرد: زندگی کردن یا نقل کردن»^۱ (سارتر ۱۳۷۱، ۱۱۷). این شعر زندگی را انتخاب کرده است. شاید توصیف‌های ساده‌نماها و اصوات، به گونه‌ای ظاهراً پارادوکسیکال، نقل محسوب شود اما چنین نقلی حکایت یک داستان با ابتدا و انتهای معین نیست. گفتن این جمله که «آسمان آبی نیست، روز آبی بود» روایت ماجرای نیست؛ در واقع بیان خودجوش و ساده‌ زندگی است و، در عین حال، متضمن این حقیقت است که بسیاری هستند که روزها و شب‌ها آسمان را «نمی‌بینند»؛ فقط «می‌دانند» که آسمان روز آبی است و شب آبی نیست. مشاهده می‌شود که گاهی بیان ساده‌ترین واقعیات زندگی نوعی آشنایی‌زدایی هنری است. جریان سیال ذهن شاعر، با کشف دوباره فهم متفاوت او از زندگی، ناگفته‌گامی در جهت تنهایی برمی‌دارد.

برویم به باغ حسن. این جا «باغ» به وجه تجربیدی مطرح نیست. شعر به سوی محیط ملموس و آشنایی کشیده می‌شود. شاید این کشش کوشش ناخودآگاه ذهن شاعر برای گریز از خطوط افکار یا تصورات انتزاعی باشد، افکاری که سنگینی آن‌ها از تحمل این لحظه او بیرون است. شاید هم خصوصیت ذهن کسی است که آموخته میان امر انضمامی و انتزاعی جابه‌جا شود.^۲ درست است که باغ حسن در وزن این بیت جایگاه مهمی دارد، اما اگر حذف می‌شد اتفاقی نمی‌افتاد: یاد من باشد فردا بروم گوجه و قیسی بخرم. پس باغ حسن صرفاً تمهیدی برای آهنگ کلام نیست. شعر

۱. پیش از این جمله آمده است: «این همان چیزی است که مردم را گول می‌زند: انسان همیشه نقال داستان است. او در احاطه داستان‌های خودش و داستان‌های دیگران زندگی می‌کند. هرچه را که برایش رخ می‌دهد از خلال این داستان‌ها می‌بیند؛ و می‌کوشد تا زندگی‌اش را طوری بگذراند که گفتی مشغول نقل کردن آن است.»

۲. آذر نفیسی در مقاله «چشم‌ها را باید شست» به درستی از این «گذار مداوم از انتزاعی به ملموس، از کل به جزء و برعکس» سخن گفته است (ساورسفلی ۱۳۸۷، ۲۳۳).

به فضای آشنا و دوستانه این باغ جذب می شود. از مسیر این باغ است که شاعر در کنار استخر به بُعد زیبایی شناختی خویش قدم می گذارد. تحریک حس زیبایی شناسی شاعر نقاش، تجربه غوطه ور شدن در ادراک زیبایی را در وجود او بیدار می کند. تجربه ای که همواره در اوج خود به محبت ژرفی نسبت به طبیعت و زندگی می انجامد؛ و نوعی نیاز نیرومند برای «مشترب شدن» پدید می آورد. سرشار می شوی و سر می روی. چنین است که شعر به نجات همه پروانه ها از آب و رعایت قانون زمین می رسد. حال دیگر بخش بزرگی از جنبه های وجودی شاعر برانگیخته می شود و می رود تا با شستن حوله اش بر لب جوی، خود را آرام کند، اما در همین جاست که تنهایی به آگاهی او باز می گردد؛ آگاهی ای که مدتی است درگیر فهم آن وضعیت وجودی شده است.

نمی شود چنین پنداشت که تا این مرحله روان شاعر از رسیدن تنهایی به سطح آگاهی طفره می رود اما چون در نهایت نمی تواند از ظهور آن جلوگیری کند، حضور آن را به خود یادآور می شود. حال شاعر حال کسی نیست که در تاریکی خوفناکی قدم برمی دارد و سوت می زند تا ترس خود را پنهان کند. او رفتن به باغ حسن و طراحی و نجات پروانه ها را بر نمی شمرد تا مانع چیرگی ترس از تنهایی بر خویش شود. وجود نور و عناصر مثبت در هر گام شعر، این حقیقت را آشکار می کند. اما اکنون این پرسش جدید پیدا می شود که نسبت این تنهایی با اختیار و آزادی شاعر چیست. چه قدر این تنهایی زاده انتخابی آزاد است؟ یا آن گونه که ادموند ژاویس^۱ در سخنی درباره تنهایی نویسنده ای مفروض می پرسد، «آیا تنهایی ای هست که از اختیارش می گریزد و او، ناتوان، تنها باید تاب آوردش؟» (ژاویس ۱۳۸۴، ۲۴)

دیدیم که شعر، ما و شاعر را به درک وضعیت «تنها بودن» یا

«جداگشتگی وجودی» و پذیرش آن رساند. همچنین دریافتیم که ساختار التزامی سخن مورد نظر، گزینش آگاهانه یا قصدی برای رسیدن به مقصد معینی را نشان نمی‌دهد. اما آیا این پذیرش دال بر ناتوانی شاعر است و او صرفاً آن را تاب می‌آورد؟ پاسخگویی به این پرسش ما را از خودِ سخن فراتر می‌برد. باید به ساحت دفتر شعر و بستر پیدایش آن برویم. اما پیش از رفتن، نمی‌شود به آخرین جمله شعر توجهی نکنیم. این جمله آخر نگاه ما را به سوی خود می‌کشد چونان هنگامی که در حال بیرون رفتن از اتاقی در نیمه درگاه متوجه می‌شویم چراغ رومیزی در گوشه اتاق روشن مانده و چون برمی‌گردیم، پیش از خاموش کردن آن، نگاهی کلی به سرتاسر اتاق می‌افکنیم. «ماه بالای سر تنهایی است». در نور این چراغ روشن مانده، و در یک نگاه سریع، چشم ما همزمان به چند چیز می‌افتد: «ماه بالای سر آبادی است»، «... تنها هستم»، «یاد من باشد... طرحی... بردارم»، «... هرچه پروانه... زود از آب درآرم».

ماه بالای سر آبادی است و در نور آن روشن می‌شود که آبادی همان تنهایی است! من هم که «تنها هستم»، پس من هم همان آبادی هستم. ناگهان خود را با کلیتی انداموار روبه‌رو می‌یابیم. شاعر اندامی از همین پیکر است. اما اندامی که می‌تواند طرحی «بردارد». اندامی که می‌تواند اندام دیگر را، پروانه را، حفظ کند. به زبان هایدگر، در جهان «افکنده» شده اما «شبان هستی» است.^۱ به نظر نمی‌رسد این شعر بیانگر حالات شاعری باشد که فقط از سر ناتوانی تنهایی را تاب می‌آورد. یا بیانگر حالات آدم محتضری که، به گفته نوربرت الیاس، ناچار می‌شود تنهایی و طردشدگی خویش را با رنج بپذیرد (الیاس ۱۳۸۹، ۹۱). اکنون بنگریم که دفتر شعر و زمینه آن چه مایه می‌تواند به فهم ما یاری برساند.

۱. هایدگر در «نامه درباره انسان‌گرایی» می‌گوید: «انسان شبان هستی است» (Heidegger 1976, 331).

این شعر برگی از دفتر «حجم سبز» است که می شود آن را شاداب ترین و جاندارترین کاشته شاعر دانست. شاعر پس از پشت سر نهادن مراحل هم چون «شرق اندوه» و سیر و سیاحت در شرق و غرب عالم، در آشناترین نقطه جهان، در حوالی زادگاهش این شعر را سروده است.^۱ تابلوهایش در نمایشگاه های گروهی و فردی بسیاری در میهن و خارج از آن به نمایش گذاشته شده و دوستان او نیز کم نیستند. رابطه وی با خانواده اش خوب است (سپهری ۱۳۷۷) و دوستان همدلی چون محمود فیلسوفی دارد که از کودکی دوستی شان تداوم یافته^۲ و بیوک مصطفوی که «حجم سبز» به او اهدا شده است. پس دریافت ما از خود جمله و شعر به بیراهه نرفته است. تنهایی شاعر به سبب غریبگی، بی کسی، مطرود بودن یا بی همزبانی نیست. اما پرسش ما که آیا شاعر تنهایی را صرفاً تاب می آورد، و به طور کلی پرسش از رویارویی او با تنها بودن به معنای جداشدگی وجودی خویش، چه پاسخی دارد؟

جالب توجه است که «حجم سبز» با این عبارت آغاز می شود: «شب سرشاری بود»؛ و با توصیف «دره مهتاب اندود» جریان می یابد. مشاهده می شود که آغاز دفتر نزدیکی بسیاری با حال و هوای شعر «غربت» دارد. سرشاری ای که حاصل تجربه های پی درپی و ژرف زیباشناختی است و پیش از این نیز به آن اشاره شد، جنبه پایداری از وضعیت سراینده را نمایان می کند. در شعر «روشنی، من، گل، آب» با همین سرشاری مواجه می شویم و ساختی کاملاً مشابه شعر «غربت» را می یابیم. نخست توصیف زیباشناسانه محیط، سپس رسیدن به ادراک پیوند با جهان و قرار گرفتن در جایگاه «شبان هستی»:

۱. به نظر می رسد که شعر در روستای چنار از توابع کاشان سروده شده باشد که سهراب اوقات بسیاری را برای خلوت و نقاشی در آن جا می گذراند.

۲. دوستی این دو از دوران مدرسه تا پایان زندگی سهراب ادامه داشت. دکتر محمود فیلسوفی در هنگام خلوت گزینی های سهراب در کاشان نیز مصاحب او و همراه گلستانه گردی های او بود و مکان آرامگاه شاعر را نیز وی برگزید (کاکولی ۱۳۸۶، ۴۱۸-۴۲۱).

می‌دائم سبزه‌ای را بکنم خواهم مرد...
راه می‌بینم در ظلمت، من پر از فانوسم.

سرشاری زبانی بهتر از این نمی‌یافت:

می‌روم بالا تا اوج، من پر از بال و پر...
من پر از نورم و شن
و پر از دار و درخت...

اکنون در انتهای شعر شگفت‌زده می‌شویم: «چه درونم تنهاست». دقیقاً همان مسیر طی می‌شود و ناگهان تنهایی به سطح آگاهی می‌رسد. تا این جا شعرها وضعیت وجودی شاعر را بیان می‌کنند؛ سخن فقط از تنها «بودن» است. شاید از سرشاری شاعر و رنگ و بوی شعرها تا حدودی بشود فهمید که این وضعیت چنان نیست که صرفاً تاب آورده شود. اما این برداشت بیش از آن وابسته به گمان است که به سادگی بشود آن را پذیرفت.

سه سروده پس از «غربت» به «واحه‌ای در لحظه» می‌رسیم، همان‌جا که شاعر در هیچستان است. در این واحه، افزون بر «بیان وضعیت» به شیوه پیشین، وصفی از وضعیت تنهایی نیز آمده است:

آدم این جا تنهاست

و در این تنهایی، سایه نارونی تا ابدیت جاری است.

جاری بودن سایه نارون در تنهایی، و پیوند آن با ابدیت، مواجهه شاعر با تنهایی‌اش را نیک بازگو می‌کند و توضیح زیادی نمی‌طلبد. اگر او گفته بود: آدم این جا تنهاست / و در این تنهایی، سایه نفرینی تا خود دوزخ باقی است؛ یا سروده بود: آدم این جا تنهاست / و در این تنهایی، «فضای سینه عفن چون عمیق گنداب است» (رحمانی ۱۳۸۳، ۱۴۶)،^۱ وضع عوض می‌شد.

۱. البته استفاده از این عبارت نه به معنای نفی ارزش شعر و شخصیت زنده‌یاد نصرت