نشانه‌های کیهانی در شعر و نقاشی سهراب سپهری

دکتر سعید زهره‌وند[۱]
مرضیه مسعودی[۲]

چکیده

نشانه‌ها در ادبیات بیشتر به صورت نمادین و بر اساس جنبه‌های قراردادی خود شکل می‌گیرند. شعرها و نقاشی‌های سهراب سپهری، شاعر و نقاش توانای معاصر نیز آکنده از نشانه‌هایی است که با رمزگشایی آن‌ها ملموس‌تر و قابل فهم‌تر می‌شود. خاستگاه نشانه‌های سهراب اغلب طبیعت و همچنین عرفان بودایی و هندی بوده است. وی با نوعی کشف و شهود عرفانی و استتیک افلاطونی به «همه خدایی» و «همه جا خدایی» رسیده است. بخش قابل توجهی از نشانه‌های کیهانی در آثار سهراب، نشان‌دهندهٔ نور ازلی و تجلی ذاتی هستند به گونه‌ای که شاعر را به سمت حقیقت هستی رهنمون می‌شوند. از آنجا که پژوهش نشانه‌شناختی می‌تواند به کشف لایه‌های معنایی شعرها و نقاشی‌های سهراب منجر شود و خواننده را به سپهر نشانه‌ای او نزدیک کند، در این مقاله کوشیده‌ایم پاره‌ای از مهم‌ترین نشانه‌های کیهانی را در شعر و نقاشی سهراب سپهری با دیدگاهی نشانه‌شناسانه و مبتنی بر هر دو مکتب سوسوری و پیرسی تحلیل کنیم و تا حدّ امکان از مفاهیم و دلالت‌های ضمنی آن‌ها پرده برگیریم.

کلیدواژه‌ها: نشانه‌شناسی، نشانه‌های کیهانی، سهراب سپهری، شعر و نقاشی.

۱. مقدمه

۱-۱- درآمد

مباحث نشانه‌شناسی با آرای زبان‌شناس سوئیسی، فردینان دوسوسور آغاز شد. وی نشانه‌شناسی را زیرمجموعه‌ای از علم زبان‌شناسی می‌دانست، ولی با گسترش نظریات ساختارگرایان و پساساختارگرایانی چون رولان بارت، میشل فوکو، چارلز سندرس پیرس و دیگران، نشانه‌شناسی به

۱- استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لرستان zohrevand46z@gmail.com
۲- دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لرستان

تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۶/۱۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۱/۱۱/۳۰

صورت علمی مستقل درآمد. سوسور زبان را نظامی از نشانه‌ها می‌داند و در تعریف نشانه سه بخش را در نظر می‌گیرد: صورت آوایی (دال)، تصویر این صورت (مدلول) و رابطهٔ میان این دو (نشانه) (سجودی، ۱۳۸۳: ۲۲) که رابطه‌ای قراردادی است (اسکولز، ۱۳۸۳: ۳٤). نشانه‌ها بسیارند و تنها شامل نشانه‌های بصری یا زبانی نمی‌شوند، بلکه آدمی در میان انبوهی از نشانه‌ها به سر می‌برد. نشانه‌ها از منظر نشانه‌شناسی می‌توانند به شکل کلمات، تصاویر، اصوات، اطوار و اشیا ظاهر شوند (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۱) و هر متن چیزی نیست جز ترکیبی از نشانه‌ها که در فرآیند تولید معنا و بازنمایی مشارکتی آشکار دارند.

نشانه‌ها هنگامی به عرصهٔ نشانه‌شناسی قدم می‌گذارند که اولاً به صورت یک نظام نشانه‌ای در نظر گرفته شوند و ثانیاً از آن‌ها تفسیری نشانه‌شناسانه به دست داده شود (همان: ۲۱). تفسیر نشانه‌ای، نشانه‌ها را در دو سطح دلالت‌های صریح و ضمنی بررسی می‌کند. در واقع هر نشانه ابتدا مفهومی مستقیم را به مخاطب انتقال می‌دهد و پس از آن در سطحی گسترده‌تر و با توجه به جایگاهی که در بافت متن می‌یابد، مستعدّ پذیرش دلالت‌های ضمنی گوناگونی می‌شود. نشانه می‌تواند با قرار گرفتن در هر نظام رمزگانی، دلالت ضمنی خاصی داشته باشد. نشانه‌شناسان نشانه‌ها را در درون متن و در دو محور همنشینی و جانشینی ارزیابی و تحلیل می‌کنند و با توجه به نوع کاربرد در بافت متن به دلالت‌های ضمنی آن می‌رسند. همچنین متن در هر رسانه‌ای ممکن است شکل بگیرد و می‌تواند کلامی، غیرکلامی و یا ترکیبی از هر دو باشد. متن الزاماً کلامی نیست و هر نوع همنشینی نظام‌مند نشانه‌ها در پیامی چندلایه که از طریق مجاری فیزیکی قابل دریافت باشد و با ارجاع به قراردادهای اجتماعی (رمزگان) شکل گرفته باشد و دریافت شود، متن است (سجودی، ۱۳۸۸: ۱۲۸) و این امکان را برای مخاطب فراهم می‌کند که به تفسیر مفاهیم ضمنی و تداعی‌ها دست یابد. بر همین اساس، می‌توان شعر و نقاشی سهراب را متونی به شمار آورد که از جنبهٔ نشانه‌شناسی قابل بررسی‌اند و با ابزارهای نشانه‌شناسانه‌ای همچون محور همنشینی، جانشینی، تقابل‌ها و مانند آن، می‌توان به دلالت‌های ضمنی هر یک از نشانه‌های درون متن دست یافت.

۱-۲- بیان مسأله و پیشینهٔ تحقیق

سهراب سپهری شاعری نمادگراست و در شعر و نقاشی‌های مفهومی‌اش انبوهی از نشانه‌ها را به کار برده است. برخی از این نشانه‌ها در حوزهٔ نشانه‌های کیهانی و مربوط به قلمروی هستند که از

روزگار اساطیری تا زمان ما همواره شگفتی‌آفرین بوده و بـه دلایـل گونـاگون ذهـن بـشر را بـه خـود معطوف کرده‌اند. در این پژوهش بر آنیم تا ضمن بررسی انواع نشانه‌هـای کیهـانی، نـسبت آن‌هـا را بـا ساختار ذهنی و اندیشه‌های سهراب بسنجیم و به کـارکرد ایـن قبیـل نـشانه‌هـا در ایجـاد سلـسله‌ای از تداعی‌ها و دلالت‌های ضمنی اشاره کنیم.

پیش از این دربارهٔ شعر و نقاشی سهراب و تحلیل آن‌ها آثار ارزنده و قابل توجهی ارائه شـده اسـت از جمله در این مورد مقاله‌ای با عنوان «شعر و نقاشی سهراب سپهری» نوشـتهٔ کـریم امـامی و مقالـه‌ای دیگر با عنوان «نماد در اشعار سهراب سپهری» از مهدی شریفیان موجود اسـت کـه بـه لحـاظ روش و موضوع با آنچه در این مقاله مورد بحث قرار گرفته است هم‌خوانی ندارد.

۲- نشانه‌ها در شعر و نقاشی سهراب

نشانه‌ها در متن شعر و نقاشی سهراب بسیارند و هرکدام دلالت‌های آشکار یـا ضـمنی چندگانـه‌ای دارند؛ به طوری که برشماری و تحلیل همهٔ آن‌ها در این مجال کوتاه نمی‌گنجد. به لحاظ سـنخ‌شناسـی در دو متن شعر و نقاشی سهراب نمونـه‌هـای بـسیاری از نـشانه‌هـای شـمایلی، نمایـه‌ای و نمـادین را می‌توان احصا کرد. همچنین با توجه به موضوعات و موتیف‌های پرشماری که ذهـن و زبـان سـهراب را به خود مشغول داشته‌اند، فهرستی بلندبالا از نشانه‌ها را مـی‌تـوان گـرد آورد. امّـا آشـکار اسـت کـه بررسی همهٔ این نشانه‌ها در این مجال کوتاه نه شدنی و نه سودمند اسـت. از ایـن رو، در مقالـهٔ حاضـر کوشش شده است تا برجسته‌تـرین و پربـسامدترین نـشانه‌هـای موجـود در دو مـتن شـعر و نقاشـی سهراب، تنها در حوزهٔ موضوعی آسمان (کیهان) مورد بررسی قرار گیرد و در ایـن میـان پـا را حتـی از چند نشانهٔ مشهور همچون خورشید (آفتاب)، ماه، مهتاب، ستاره و آسمان نیز فراتر نمـی‌گـذاریم. بـرای این منظور، ابتدا جدولی از انواع نشانه‌های کیهانی را ارائه می‌کنیم و فراوانی نشانه‌هـای مـورد بحـث را نشان می‌دهیم. در این جدول، بسامد هر نشانه در دفترهای شعر و در نقاشی‌های سـهراب بـه صـورت جداگانه ارزیابی شده و مجموع نشانه‌ها هم بر اساس کاربرد در هر دفتر و هم بر اسـاس میـزان کـاربرد هر نشانه در همهٔ مجموعه‌ها، نشان داده شده است. گفتنی است که میزان کمـی فـضا در نقاشـی را بـر اساس خالی بودن بیش از نیمی از صفحهٔ تابلو در نظر گرفتیم و بر مبنای آن تعداد را مشخص کردیم.

جدول کمّی انواع نشانه‌های کیهانی

نشانه	مرگ رنگ	زندگی خوابها	آوار آفتاب	شرق اندوه	صدای پای آب	مسافر	حجم سبز	ما هیچ، ما نگاه	نقاشی‌ها	تعدادکل هر کدام از نشانه‌ها
خورشید	–	۲	۱۳	۷	٤	–	٥	–	۱	۳۲
آفتاب	۲	–	۱۹	–	–	۲	٦	٤	۲	۳٥
ماه	–	–	۱	–	۸	–	۸	۱	۱	۳٤
مهتاب	–	۳	٥	۱	۳	–	۳	–		
آسمان	۱	۱	۷	–	۳	٤	۹	۲	٥	۳۲
ستاره	–	۳	۱۲	–	–	–	۱	۱	–	۱۷
فضا	–	۱۳	٤	–	۳	–	٤	۳	۱۷	٤٤
زهره	–	–	۱	–	–	–	–	–	–	۱
کهکشان	–	–	۲	–	–	–	۱	–	–	۳
شهاب	–	۱	۱	–	–	–	–	–	–	۲
جمع کل نشانه‌ها در هر دفتر	۳	۳۳	٦٥	۸	۲۱	٦	۳۷	۱۱	۲٦	۲۰۰

۲-۱- خورشید

خورشید یکی از ارزشمندترین اجرام آسمانی نزد زمینیان است و نقش ارزشمندی در زندگی جسمانی و معنوی انسان دارد. طلوع و غروب پیوستهٔ خورشید در درازنای عمر انسان برای او منبع تفکـر و زاینـدهٔ احساسات بسیار بوده است. خورشید به سبب گرمابخشی و روشنی‌اش، نشانهٔ حیات و سرچشمهٔ نیـروی انسانی و کیهانی است. «در کهن‌ترین تصاویر خورشید، خورشید به‌صورت قرصی پرتـوافکن و نورافـشان تصویر شده است که این تصویر نمودگار نوری است که از عالم بالا می‌آید» (دوبوکور، ۱۳۷۳: ۸۲).

خورشید یگانه منبع اصلی نور در جهان خاکی است و در تضاد با تاریکی که «عدم» را تداعی می‌کنـد، ارزش و اهمیتی برابر با «وجود» دارد؛ تا جایی که در جهان اساطیری و در متن پاره‌ای از ادیان کهـن دارای

تقدس می‌شود و مورد پرستش قرار می‌گیرد. اقوام متعددی به تقدس خورشید قائل بوده‌اند و هنوز هم در برخی از فرهنگ‌ها نشانه‌های این اعتقاد باقی مانده است. خورشید در مصر عنوان بزرگ‌ترین خدا را داشت و به نام رع (Re) مشهور بود. همچنین «بودا از همان آغاز به عنوان chakravartin یعنی شاه جهان، با خورشید همانند شد و [بی‌تردید] عنصر خورشیدی در افسانه و سجده و نیایش اساطیری بودا غلبه دارد» (الیاده، ۱۳۷٦: ۱۵۱).

فارغ از جنبهٔ جسمانی نور و با عنایت به اهمیت هستی‌شناسانهٔ آن، خداوند نیز خود را نور آسمان‌ها و زمین خوانده است: «اللهُ نورُ السماواتِ وَ الأرضِ» (۳۵/۲٤). او برای تبیین هدایت و گمراهی از تمثیل نور و تاریکی بهره برده و خود را ولیّ کسانی می‌داند که آنان را از تاریکی‌ها به سوی نور هدایت می‌کند: «اللهُ ولیُّ الّذین آمنوا یُخرِجُهُم مِنَ الظُّلُمات الی النور» (۲۵۷/۲).

سپهری که هنرمندی آگاه و مطلع است، با متون دینی و اسطوره‌ای در مکاتب مختلف به ویژه در آیین‌های شرقی چون بودیسم و ذن آشنایی دارد. از این رو نشانهٔ خورشید (دال) در نزد او در هر دو محور جانشینی و همنشینی طیف گسترده‌ای از تداعی‌ها و دلالت‌های گوناگون را برمی‌انگیزد. در ادامه نمونه‌هایی از این دلالت‌ها را بیان می‌کنیم.

نور ازلی و حقیقت محضیّه:

... ما هستهٔ پنهان تماشاییم / از تجلی ابری کن / بفرست / که ببارد بر سرِ ما / باشد که به شوری بشکافیم/ باشد که ببالیم و به خورشید تو پیوندیم (*هشت کتاب*: نیایش، ۲۵۹).

در تصاویری که گوستاو دوره برای *کمدی الهی* دانته کشیده، «بئاتریس چون به آخرین فلک آسمانی می‌رسد، خورشید را می‌بیند که مظهر نور آغازین است» (دوبوکور، ۱۳۷۲: ۸۳). از سویی دیگر، خورشید غالباً در مرکز کیهان تصور شده و نشانهٔ عقل عالم به شمار رفته است (همان: ۸٦).

شاعر در این شعر خود را نشئه‌ای از هستی (= هسته) می‌داند که طالب ابر رحمت است تا او را با ریزش الطاف الهی شکوفا و بارور کند؛ چنان که در نهایت رشد و کمال، به خورشید حقیقت بپیوندد. علاوه بر این، سهراب میان خود و زندگی نباتی، پیوندی را کشف می‌کند که حاکی از آفرینش اسطوره‌ای نخستین است. سهراب بر آن است که بازگشت به اصل نخستین، خورشید حقیقت را در چشم او نمایان و او را در چشمهٔ خورشید مستغرق می‌سازد.

در دیدگاه نشانه‌شناختی سوسور، روابط جانشینی و همنشینی دارای اهمیت فراوان است تا جایی که ارزش هر نشانه نیز با هر دوی این روابط تعیین می‌شود (چندلر، ۱۳۸۷: ۱۲۸). روابط جانشینی در دو سطح دال و مدلول عمل می‌کنند. محور جانشینی در سطح دال‌ها مبتنی بر روابط گزینش‌های دستوری (گرامری) است؛ در حالی که در سطح مدلول‌ها ما با طیفی از تداعی‌ها روبه‌رو هستیم. در شعر بالا نشانهٔ «خورشید» دالی است که می‌توان آن را با بسیاری دیگر از اسم‌های دستوری مانند ماه، خدا، حقیقت، خانه، درخت و مانند آن تعویض کرد؛ همان‌طور که در سطح مدلول‌ها نیز میان روابط متداعی (associative) جانشین‌های فراوانی برای مصداق «خورشید» یافت می‌شود. روابط جانشینی در هر دو سطح مبتنی بر «قیاس» است (همان: ۱۲۹)؛ بدین معنی که گزینش و ترجیح هر کدام از دال‌ها و مدلول‌ها از میان مجموعهٔ پرشماری از اعضای آن‌هاست.

روابط همنشینی به روابط درون‌متنی میان دال‌ها اطلاق می‌شود؛ بر عکسِ روابط جانشینی که به روابط بینامتنی و غایب از متن اشاره دارد. ترکیب منظمی که از عناصر همنشینی همزمان و متوالی در شعر بالا فراهم آمده، یک کل معنادار را شکل داده است. نشانه‌هایی همچون «ما»، «هستهٔ پنهان»، «تماشا»، «تجلّی»، «ابر»، «باریدن»، «شور»، «شکافتن»، «بالیدن»، «خورشید»، «تو» و «پیوستن» در چارچوب الگوی نحوی خاص، زنجیرهٔ ویژه‌ای از سخن را به وجود آورده‌اند که تمام موجودیت خود را از وابستگی متقابل میان واحدهای این کلّ یکپارچه کسب کرده‌اند. از این رو، نشانهٔ «خورشید» در زنجیرهٔ افقی شعر تا وقتی می‌تواند مستعدّ معناهای نمادینی چون خدا و حقیقت باشد که در همین جایگاه نحوی و در تقابل با دیگر جایگاه‌ها و عناصر قرار داشته باشد، وگرنه ماهیت آن دگرگون خواهد شد. با ملاحظهٔ ارزش الگوی «جزء–کل» در روابط همنشینی است که سوسور معتقد بود: «کل وابسته به اجزای خود است و اجزا [نیز] وابسته به کل هستند» (چندلر، ۱۳۸۷: ۱۳۰).

خلاصه آن که با توجه به محور همنشینی شعر و وجود واژگانی چون تجلی، شور، شکفتن، بالیدن، تماشا و مانند آن، روابط مفهومی حاکم بر ساختار شعر، تفسیری عرفانی را ایجاب می‌کند؛ زیرا یکایک عناصر همنشین در سطح مدلولات جانشین‌شونده، دارای بُعد عرفانی هستند و همین قدر مشترک است که آن‌ها را در محور همنشینی در یک ساختار منظم صورت‌بندی کرده است. بنابراین، سالک (ما/ هسته) با گشودن چشم به روی حقایق (تماشا) و کسب بینشی شهودی، آمادهٔ مطالبه و دریافت نور تجلّی در کلّ

هستی می‌شود. در پرتو تجلی، به شور و وجدی دست می‌یابد که نتیجه‌اش شکافتن و شکفتن است و در پیوند با خورشید (حقیقت/ خدا/ هستی) به کمال بالندگی می‌رسد. به ویژه که این سیر از هسته (آفتابگردان) آغاز می‌شود و به خورشید هستی پایان می‌پذیرد.

کشف و وصول به نور اشراق: سهراب در جایی دیگر خورشید را به واسطهٔ نور و «روشنایی»اش، در تضاد با تاریکی، نشانه‌ای برای «کشف» و رسیدن به «نور اشراق» می‌داند:

در تهِ شب حوریان چشمه می‌خوانند / ریشه‌های روشنایی می‌شکافد صخرهٔ شب را / زیر چرخ وحشی گردونهٔ خورشید / بشکند گر پیکر بی‌تاب آینه / او چو عطری می‌پرد از دشت نیلوفر (*هشت کتاب*: گل آیینه، ۱٤۹).

چنین تصوری از نماد خورشید بی‌سابقه نیست و در اساطیر و باورهای کهن مردم هند و ایران به ویژه در آیین میترایی، نمودی آشکار دارد. این نماد در هند دوران ودایی با نام «میترا» به معنی پیمان و دوستی ظاهر می‌شود و یکی از خدایان طبقهٔ فرمانرواست و با «وارونا» زوجی جاویدان تشکیل می‌دهد که از سوی مردم به یاری خوانده می‌شوند. در سنت هندی، میترا گردونه‌ای درخشان و اقامتگاهی زرین دارد (افشار مهاجر، ۱۳۷۹). میترا در سنت زردتشتی نیز حضوری آشکار دارد و صاحب مقامی فروتر از اهورامزداست که آفریده و نگاهبان آفریدگان اوست (اوشیدری، ۱۳۷۱: ٤٤۱). او خدای پیمان و ناظر بر همهٔ پیمان‌هاست. همچنین ایزد فروغ و روشنایی و از بزرگ‌ترین ایزدان آیین زردتشتی به شمار می‌آید (همان: ٤٤۱).

گفته شده است که «چرخ، الگوی یک رابطهٔ پویاست؛ به طوری که قلب چرخ دو قطب مخالف را به هم وصل می‌کند و واقعیاتی را که از هم دورند به هم ربط می‌دهد» (دوبوکور، ۱۳۷۳: ۹۱). همچنین «در متون مقدس، چرخ‌های شعله‌ور، وسیلهٔ آشنایی با اسرارند و اسباب کشف و وحی و الهام و روشنی‌بخشِ ارواح به نور اشراق» (همان: ۹۱). از این رو در شعر بالا سهراب با همنشین‌سازی «چرخ»، «گردونه» و «خورشید» و نیز «نیلوفر» یا لوتوس که به گل خورشید نیز مشهور است و به مهر و سمبل آفتاب تعلق دارد و نیروی نگهدارندهٔ زمین است (عبداللهیان، ۱۳۷۸)، بر آن است تا نشان دهد که خورشید، منبع نور لایزالی، در تاریکی وحشت و ظلمت، با دلالت ضمنی، هدایتگر و روشنی‌بخش ارواح حوریان چشمه است؛ به ویژه که در این شعر، «ریشه‌های روشنایی» در سطح مدلول‌های متداعی می‌تواند نمادی از

پرتوهای زرین خورشید باشد؛ همان که در برخی از متون با نماد «زیگزاگ‌های پیاپی» از آن تعبیر شده است (همان).

معرفت و بارقه‌های الهی در وجود سالک: شاعر در شعری دیگر، خورشید را نماد معرفت و آگاهی و نشانهٔ بارقه‌های الهی در وجود سالک می‌داند:

«*گیاه نارنجی خورشید / در مرداب اتاقم می‌روید کم‌کم / بیدارم / نیمه‌داری‌ام در خواب* ...» (*هشت کتاب*: خواب تلخ، ۷۸).

با توجه به ساختار کلی شعر و عناصری که در بافت آن به کار رفته است، چنین می‌نماید که خورشید علاوه بر آن که دلالتی صریح بر آغاز صبح و بیداری است، مدلولی دیگر هم دارد؛ خورشید در واقع نشانه‌ای از آگاهی و معرفتی است که در *مرداب* تیره و تار وجود شاعر کم‌کم جوانه می‌زند، می‌بالد و به کمال می‌رسد. از این رو، سپهری خود را با تأکید همچون بیداری می‌داند که در خواب غفلت و نادانی نمانده است.

در محور افقی شعر، همنشینی چندین دال چندوجهی یا چندمعنایی[1] در کنار یکدیگر مجموعه‌ای از نشانه‌های همساز را به وجود آورده است که در بافتاری مشخص می‌توانند به انعکاس و انتقال بهتر مفهوم ضمنی خورشید کمک کنند. از جملهٔ این نشانه‌های چندمعنا، یکی نشانهٔ «گیاه» است که در شعر سپهری در چند جا در کنار خورشید آمده یا به آن تشبیه شده است؛ مانند «شوکران بنفش خورشید»، «گیاه نارنجی خورشید»، «خورشید چمن‌ها»، «بید دگر خورشید دگر» و مانند آن. این هم‌پیوندی میان خورشید و گیاهان، در متون اساطیری و باستانی همچون *ریگ ودا* آشکارا بازتاب یافته است. چنان که می‌خوانیم: «آن تختهٔ (قرص خورشید) مبارک جرثومهٔ خوش‌اندام و چند شکل، آب‌ها و گیاهان را پدید آورده است» (*گزیده‌های ریگ ودا*، ماندالای سوم، سرود اول، ۹۹). نشانهٔ همساز و البته چند وجهی دیگر «رنگ نارنجی» است که با همنشینی در کنار خورشید سبب افزایش جنبهٔ معنوی و روحانی آن شده است؛ به ویژه که می‌دانیم در آیین بودایی رنگ نارنجی و زرد تقدسی ویژه دارد و جامهٔ راهبان بودایی نیز به همین رنگ است: «رنگ آل که مخلوطی از قرمز و زرد است نماد عشق روحانی و عشق به کلمه است» (بایار، ۱۳۷٦: ۱۳٤). وجود این سه نشانه در یک بافت برای انتقال معنایی ضمنی ولی مهم همچون بیداری روح و ناخودآگاه سالک و نیز رسیدن به شناخت و معرفت است.

در پاره‌ای از تابلوهای نقاشی سهراب، نشانه‌های نمادینی که پیرامون خورشید در شعر او مجال بروز یافته، عیناً انعکاس دارد و از نشانه‌های شمایلی مشابهی نیز که دلالت‌های ضمنی همسانی دارند بهره گرفته شده است. برای نمونه در تصویر شماره ۱ نشانه‌های به‌کار رفتهٔ زیر را می‌بینیم: ۱. نیلوفر ۲. خورشید ۳. مرداب ٤. شکل قلب‌گونهٔ نیلوفر ۵. کنتراست رنگ‌های تیره و روشنی که در پایین و بالای تابلو دیده می‌شود ٦. ساقه‌های سبزی که انتهایی ندارند و به آسمان سر کشیده‌اند و حتی از خورشید هم برتر رفته‌اند ۷. خطوط لرزانی که می‌توان آن‌ها را نمادی از تزلزل و زوال‌پذیری زندگی مادی دانست. در یک متن تصویری، حضور عناصر نشانه‌ای از قوانین مربوط به روابط مکانی تبعیت می‌کند و ارزش نشانه‌شناختی و معنایی آن‌ها در پیوند با «جهت» و «مکانیت»شان تعیین می‌شود. این نوع روابط جنبهٔ دیگری از همنشینی به شمار می‌آیند. «بالا/پایین»، «چپ/راست» و «مرکز/حاشیه» جهاتی هستند که قرارگرفتن نشانه‌ها را در یک متن تصویری با مدلولاتی چندگانه و چندگونه روبه‌رو می‌سازند.

در تصویر شمارهٔ ۱ برکشیدگی و بالا رفتن ساقهٔ نیلوفر، گذشته از آن که نشان‌دهندهٔ زاویهٔ دید نقاش است، دربردارندهٔ مفهوم استعلا و کمال‌جویی نیز هست. عناصری چون مرداب، آب، تموّج‌های لرزان و تیرگی رنگ‌های زمینه که در پایین تابلو قرار دارند، در همنشینی متقابل با عناصری چون خورشید، ساقه‌های بررفته، آسمان و روشنی خیره‌کنندهٔ رنگ‌ها در سویهٔ بالایی تابلو ـ بنا بر تحقیق لیکاف و جانسون– هرکدام مدلول‌هایی فراوان را به ذهن متبادر می‌کنند. لیکاف و جانسون در استعاره‌های جهت، بالا را تداعی‌کنندهٔ مفاهیمی چون خوب‌بودن، پرهیزکاری، شادی، خودآگاهی، سلامتی، زندگی، آینده، والایی، قدرتمندی و عقلانیت می‌دانند و بر آن هستند که پایین نیز با مفاهیم بد بودن، شرارت، بیماری، مرگ، حقارت، تحت قدرت یا کنترل کسی بودن و هیجان در ارتباط است (چندلر، ۱۳۸۷: ۱۳۹).

مرکزیت تصویری را، در تابلو مورد نظر می‌توان به دو روش کمّی و کیفی تعیین کرد. در روش کمّی، مرکز تصویر همان نقطهٔ تلاقی قُطرهای قاب مستطیلی است که به نیلوفری رنگ‌پریده اختصاص یافته است و در روش کیفی، گرمی رنگ‌ها و خیره‌کنندگی نشانه، ملاک تعیین مرکزیت تابلو است. در تصویر شمارهٔ ۱ خورشید در مرکز تصویر است و نشانه‌های دیگر در حاشیهٔ آن قرار دارند. به زعم کرس و ون‌لیوون «آنچه در مرکز تصویر قرار دارد به عنوان هستهٔ اطلاعات که تمام عناصر دیگر تابع آن هستند ارائه می‌شود؛ عناصری که در حواشی تصویر قرار دارند، فرعی و وابسته‌اند» (همان: ١٤٠).

در روابط مکانی، قرار گرفتن نشانه در سمت چپ یا راست نیز بسته بـه خـوانش مخاطبـان ارزش معناشناسانهٔ متفاوتی دارد. برای فارسی‌زبانان که از راست می‌نویسند و می‌خوانند، بـه صـورت ضـمنی «راست» معنای اهمیت، اصالت و درستی را بـا خـود دارد. مـسألهٔ برتـری راسـت بـر چـپ بـه دوران خورشیدپرستی باز می‌گردد. در کیش پرستش خورشید (مهرپرستی)، طلوع (سمت راسـت) بـه عنـوان سمبل اشراق معنوی و رویارویی با پروردگار نمود مـی‌یابـد (دانیلـز، ۱۳۷۱: ٤۲). نـزد سـهروردی نیـز راست و چپ معنایی سمبلیک می‌یابد. راست رمز جنبهٔ وجوبی و وجودی اسـت و چـپ رمـز جنبـهٔ امکانی و عـدمی (سـهروردی، ۱۳٥٦: ۲۲۱). در تصویر مورد بحث نیز قرار گرفتن خورشـید در سمت راست مخاطب ارزش معناشـناختی آن را عیان می‌سازد.

تصویر شماره ۱

– نیلوفرها، اوایل دههٔ ٤۰، گواش روی مقوا، ۳٥/٥×٥٤ سانتیمتر، به باغ همسفران

خورشید، نیلوفر و دایره: ایـن سـه عنـصر در فرهنگ اساطیری ایران و هند پیوندی ناگسستنی با هم یافته‌اند و هر کدام تداعی‌گر دیگـری هـستند؛ تا آنجا که نیلوفر را گل خورشید و دایره را نمادی از کمال خورشیدی و استکمال نیلوفری دانسته‌اند. خورشید خود منبع الهی حیات است و مظهر همهٔ روشنگری‌ها، آفرینش، باروری، تجدید حیـات و بی‌مرگی است. نیلوفر نیز که بـا طلـوع خورشـید می‌شکفد و با غـروب آن بـسته مـی‌شـود، نمـاد تجدید حیات به شمار می‌آید و به نـوعی، نـشانهٔ کمال و کمال‌جویی است؛ زیرا برگ‌ها، گـل‌هـا و میوه‌اش دایره‌وارند و با دایره که کامل‌ترین شکل است، نسبتی –هرچند از جنس کمال و نقص– برقرار می‌کنند. این پیوند سه‌سویه نشان‌دهندهٔ آن است که انسان همچون نیلوفر بهرهٔ ناقصی از دایرهٔ کمالی دارد و در سلوک کمالی خود می‌کوشد تا به دایرهٔ کامل خورشید حقیقی نزدیک شود. یونگ می‌گویـد: «یـک اسـتاد

فرقهٔ بودایی ذِن در گفتگو از تصویری به نام «دایره» –کار یک کاهن مشهور «ذن»–می‌نویسد: در فرقهٔ «ذن» دایره نمایندهٔ روشنگری و سمبل کمال انسانی است» (یونگ، ۱۳۵۲: ۳۸۲). از طرفی دکتر م. ل. فون فرانتس نیز دایره را سمبل خود نامیده و بر آن است که این شکل تمامیت روان را در تمام جنبه‌های آن، از جمله رابطهٔ میان انسان و تمام طبیعت بیان می‌کند (همان: ۳۷۹).

در نقاشی‌های سهراب که به سادگی هرچه تمام‌تر مایل است، عناصر تزئینی چندانی وجود ندارد و بیشتر آنچه بر بوم نقش بسته است عناصری اصلی به شمار می‌آیند و هر کدام در لایه‌های مختلف معناآفرینی به آفرینش و القای معانی دلالتی و ضمنی می‌پردازند. بی‌تردید آموزه‌های بودایی و مفاهیم و نشانه‌های برگرفته از بودیسم و آیین ذن در فضای ذهنی سپهری مصدر توجه ویژهٔ سهراب به عناصری چون خورشید، نیلوفر و مرداب بوده است. دربارهٔ معنای نمادین خورشید پیشتر سخن گفتیم، اما نیلوفر در اندیشهٔ بوداییان نماد ظهور، تجلّی، نظم و زیبایی است. برآمدن نیلوفر از میان آب که خود نماد نور حیات و روشنایی است و گشوده شدن آن به هنگام طلوع خورشید و بسته شدنش به هنگام غروب، جملگی دربردارندهٔ مفهومی نمادین از آفرینش و اجزای آن است. بودا خود را همچون نیلوفری می‌دانست که در این دنیا به آلودگی‌های آن گرفتار نشده بود. «بودا می‌گوید: نیلوفرِ آبی را دیده‌ای که چگونه در آب می‌روید و در آب می‌بالد و از آب بیرون می‌آید و بالای آن می‌ایستد تا به آب آلوده نشود؟ من نیز که در جهان زاده شده‌ام در جهان پرورده شده، چون بر جهان چیره شدم، ناآلوده به جهان در آن زندگی می‌کنم» (کریدرز، ۱۳۷۳: ٥٦). «در نظر تاگور، این گل رمز برشکفتگی و بیداری انسان، یعنی نشان کمال اندیشهٔ انسان است» (عابدی، ۱۳۷۵: ٥٦). بنابراین سپهری هم نیلوفر را نمادی از انسان‌های پاک و وارسته می‌داند که خود را به مرداب مادیات دنیوی آلوده نکرده (شمیسا، ۱۳۷۲: ۱۱۷) و از آن سر برآورده‌اند تا به اصل خویش نایل آیند.

دربارهٔ معنای نمادین مرداب نیز گفتنی است که اصولاً «از دوران پیش از تاریخ، کلیت آب –ماه – زن، مدارِ «انسان کیهانیِ« باروری به نظر آمده است و بر ظروف دوران نوسنگی، آب با علامت ∨∨∨∨∨ نقش شده» (الیاده، ۱۳۷۲: ۱۹۰). مرداب نماد دنیا و زندگی حقیر و ساکنی است که در جوهر خود آکنده از پستی و پلشتی است، امّا می‌تواند نقطهٔ آغازی برای زیبایی، زندگی و کمال‌جویی نیلوفرانه باشد.

همچنین کدهای فرهنگی، اجتماعی، روانی و فکری فراوانی وجود دارد که معنایی افزون‌تر از معنای نمادین به این نشانه‌ها می‌بخشد. کدهای دیگری نیز مانند بسیاری از رمزگان‌های فرهنگی دلالت خود را بیرون از پردهٔ نقاشی و حتی خارج از هنر نقاشی به دست می‌آورند (احمدی، ۱۳۸٤: ۷٤). از این رو، نوع حرکت قلم مو روی پردهٔ نقاشی، خطوط و طراحی‌ها، کمپوزیسیون رنگ‌ها، روابط مکانی، کادربندی، زاویهٔ دید، سایه‌روشن‌ها و بسیاری عناصر دیگر، وقتی با حالات درونی و بیرونی مخاطب و شرایط ویژه به هنگام خوانش تابلو همراه می‌شوند، می‌توانند طیف وسیعی از معانی مبهم، چند وجهی و گاه گذرنده را در ذهن بیننده به وجود آورند و دایرهٔ معنا را وسعت بخشند.

۲-۲- آفتاب

از نظر واژگانی آفتاب اسم مرکبی است که از دو بخش «آف» به معنی مِهر و خور و «تاب» به معنی فروغ و نور تشکیل شده و در مقابل سایه عبارت از نور خورشید است (*لغت‌نامهٔ* دهخدا). امّا به لحاظ نشانه‌شناختی، این نشانه طیفی از مفاهیم و مدلول‌های عرفانی و اساطیری را که عمدتاً همان مفاهیم و مدلولات «خورشید» است، در خود جای داده است. در عرفان اسلامی، آفتاب نماد مراتب تجلی حق تعالی است و با عنایت به آیاتی چون «الله نور السموات و الارض» (۳۵/۲٤) نور محضی است که نماد حقیقت هستی دانسته شده است. *پل نویا* می‌نویسد: «شک نیست که [این] آیهٔ قرآن دربارهٔ نور، سهم مهمی در ایجاد زبان نمادین در اسلام داشته است، ولی در عین حال حدودی را هم که این زبان برای خود قایل بوده است، نشان می‌دهد. رمز این آیه از این جهت شایان توجه است که وجه نظر آن خود خداست» (فولادی، ۱۳۸۹: ٤۷۵). از همین روست که عین‌القضات می‌گوید: «استمداد از آفتاب به زبانی کن که او رد نکند، آن زبان، ادعونی استجب لَکُم (٦۰/٤۰) است» (عین‌القضات همدانی، ۱۳٦۲: ۳٦۲/۱).

خداوند متعال: سپهری در جایی از شعرش، به آفتاب و حقیقت نورانی و محض به مثابهٔ نمادی از خدا توجه کرده است. او می‌گوید:

حرف‌هایم مثل یک تکه چمن روشن بود / من به آنان گفتم: / آفتابی لب درگاه شماست / که اگر در بگشایید به رفتار شما می‌تابد (*هشت کتاب*: سورهٔ تماشا، ۳۷٤).

در این شعر که خوانش آن با تصویر شماره ۲ معنایی محسوس‌تر به خود مـی‌گیـرد، شـاعر در نقـش پیکی هدایتگر و نویدبخش ظاهر شده و آمده است تا «آنان»ی را که در جهل و نادانی به سر می‌برند آگـاه کند و بگوید اگر درها و دریچه‌ها را بگشایید، «آفتابی» روشنی‌بخش هست که به رفتارتان خواهـد تابیـد و شما را پاک و زلال و روشن خواهد ساخت. سهراب از این نور چون نوری قدسی یاد می‌کند؛ نـوری کـه می‌تواند جلوه‌ای از نور حق تعالی باشد.

ایـن مـضمون آشـکارا در تـصویر شمارهٔ ۲ دیده می‌شود؛ به ویـژه کـه بـه لحاظ بسامد کمّی نیز نور هـم در شـعر و هم در نقاشـی جلـوهٔ آشـکاری دارد. در شـعر حـضور سـه واژهٔ «روشـن»، «آفتـاب» و «مـی‌تابـد» و در نقاشـی گسترش رنگ‌هـای روشـن و شـفاف، نورانیـت را انعکـاس داده‌انـد. عناصـر موجود در شعر بـالا از حیـث نـشانگی عبارتند از: حرف، چمن، آفتاب (نـور و روشنی)، درگاه و در و تابش. به همـین صورت، در تصویر شـمارهٔ ۲ نیـز ایـن نشانه‌ها را می‌توان تـشخیص داد: پنجـره، نور، چند شاخه گل به رنگ آبـی و قرمـز و پیوستگی‌ای که میان پنجره و نور وجود دارد. هر کدام از نـشانه‌هـای بـالا را مـی‌تـوان بـا توجـه بـه دلالت‌های درون و برون متنی تفسیر کرد؛ لکن بـرای پرهیـز از اطالـهٔ کـلام تنهـا بـه تفـسیر دو نـشانهٔ مشترک در هر دو متن شعر و نقاشی سپهری بسنده می‌کنیم:

تصویر شماره ۲

– بی عنوان، گواش روی مقوا، ۵۰×۷۰ سانتیمتر، تا شقایق هست...

برای سهراب نشانه‌هایی چون پنجره، در و درگاه، همواره نمادی از ارتباط معنوی، فتوح و گشایش دل آدمی به جهان روشنی‌ها و سرسبزی‌هاست؛ دریچه‌ای است که درون سالک را به نـور بـصیرت و شـهود

روشن می‌سازد و گشودگی آن کمال و سعادت آدمی را تضمین می‌کند. در هر دو متن برای سریان نور، نشانی از موانع و عوایق دیده می‌شود. در شعر، جملهٔ شرطی «اگر در بگشایید» نشان‌دهندهٔ آن است که کشفی صورت نگرفته است؛ همان‌طور که در تصویر مورد بحث نیز بخشی از پنجره که با لکه‌ای به رنگ قهوه‌ایِ تیره پوشانده شده مانع نفوذ کامل نور به درون شده است. می‌توان آن لکه را عبارت از تاریکی‌ها و وابستگی‌های مادی‌ای دانست که در برابر دیدگان سالک حجابی از ظلمت، تردید و ناباوری کشیده و مانع شناخت هرچه بیشتر نور ازلی گردیده است؛ نوری که با تابش خود وجود سالک را در خود محو و آن را با خویش یکی می‌کند. همچنین پنجره نمادی از معرفت و شناخت سالک است و «سمبل ارتباط متقابل بین ما و فضای دیگر و در پی آن امکان دریافت از بیرون، یا عبور به سوی خارج و ماورا و نیز باز شدن ذهن به سوی فضای وسیع‌تر است» (شریفیان، ۱۳۸٤: ۱۱۷).

آفتاب و نور: در ایران باستان، توجه بسیار زیادی به نور و آتش می‌شده است. «دو نیروی نیکی و بدی، بر جهان حکم می‌رانند و اهورامزدا و اهریمن، منشأ آن‌ها را تشکیل می‌دهند. از این میان، منشأ نیکی در روشنی به سر می‌برد و منشأ بدی در تاریکی و همهٔ خیرها به اولی و همهٔ بدها به دومی باز می‌گردد» (فولادی، ۱۳۸۹: ٤٧٤). سهراب در تصویر شماره ۲ پنجره‌ای به سمت نور کشیده؛ یعنی راهی روشن را به مخاطبان خود نشان داده و آنان را به نور و روشنی دعوت کرده است. در پیشینهٔ فرهنگ ایرانی، شرق و غربِ جغرافیایی معنایی رمزی دارند و فردی همچون سهروردی «مشرق را رمز عالم روح و انوار و فرشتگان و مغرب را رمز عالم ماده و هیولا و ظلمت قرار می‌دهد» (پورنامداریان، ۱۳۸۹: ۳٥٤). سهراب هم در اندیشه، شعر و نقاشی‌هایش ما را به «شرق» و توجه به اشراق فرا می‌خواند و می‌خواهد تا پنجرهٔ معرفت و شناخت خود را به سمت نور و عالم انوار ازلی بگشاییم. از این رو آشکارا می‌گوید: «آفتابی لب درگاه شماست که اگر در بگشایید به رفتار شما می‌تابد».

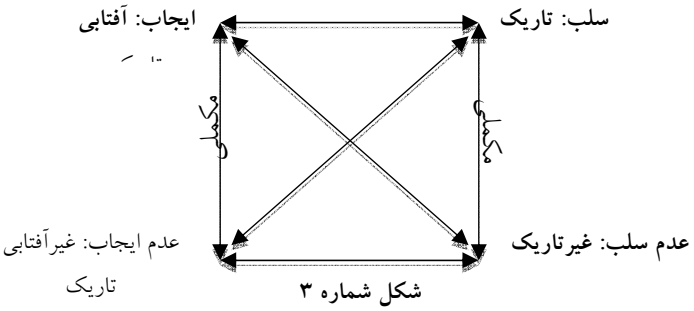
خودآگاهی و هوشیاری: گاهی شاعر آفتاب را با بار معنایی منفی نشانهٔ خودآگاهی و هوشیاری می‌داند که برای محو شدن در تاریکی و رسیدن به مرحلهٔ «فنا» زیان‌بار است. ازاین‌رو، با بیانی متناقض‌نما از «آلودگی به آفتاب» سخن به میان می‌آورد و می‌گوید:

شاسوسا، شبیه تاریک من! / به آفتاب آلوده‌ام / تاریکم کن، تاریک تاریک، شب انـدامت را در مـن ریز / با مشتی کابوس همسفر شده‌ام / راه از شب آغاز شد و به آفتاب رسید / و اکنون از مـرز تـاریکی می‌گذرد (هشت *کتاب*: شاسوسا، ۱٤۳).

یونگ می‌گوید: «تاریکی‌ای که در هر شخصیتی وجود دارد، دری اسـت بـه درون ناخودآگـاه و دروازه‌ای است به رؤیاها که آن دو چهرهٔ مبهم یعنی سایه و آنیما از آن به حالات رؤیـایی شـبانهٔ مـا پـا می‌گذارند، یا نامرئی می‌مانند و یا «من» را تسخیر می‌کنند» (یونگ، ۱۳٦۸: ۷۵). آنچـه از ایـن شـعر بـر می‌آید سفر شاعر است به دوردست خویش. بدون شک «هدف شـاعر در آفـرینش هنـری، پـرواز یـا اوج‌گیری است؛ پروازی که سقوط را با خود به همراه دارد» (مقـدادی، ۱۳۷۸: ۱۳٤). سـهراب در فکـر پرواز است. سفر سهراب سفر به رؤیاها و خواب است؛ گونه‌ای سفر به درون خود. هنگامی کـه شـاعر از شاسوسا (شبیه تاریک خود) می‌خواهد کـه تیـره‌اش کنـد، در حقیقـت «خـود را اسـیر خودآگـاهی می‌داند و از او می‌خواهد تا بـا وصـال، او را بـه فردیـت برسـاند و بـا ناخودآگـاه خـود یکـی شـود» (جمشیدیان، ۱۳۸۵: ۹٤). یونگ نیز معتقد است که «نسبت ناخودآگاه با خودآگـاهی نـسبت تیرگـی بـا روشنی است؛ آنیما که همان وجه مؤنث روان مرد است در ناخودآگـاه اسـت و بنـابراین تیـره و تـار» (یونگ، ۱۳۷۳: ۲۲۳). احتمالاً شاعر در این شعر، نظری هم به اسطورهٔ ایکاروس داشـته اسـت. از ایـن رو می‌توان گفت برای شاعر، آفتاب نشانه‌ای از ذهن و خودآگاه اوست که مانع اوج‌گیری‌اش می‌شـود، زیرا همهٔ زیاده‌خواهی‌ها و امیال جسمانی آدمی از خودآگاهی و منفعت‌طلبـی او سرچـشمه مـی‌گیـرد. این خودآگاهی در سلوک عارفانه، از اوج گرفتن شاعر جلوگیری کند (هزاره، ۱۳۸۳: ۸۵).

چنان که دیدیم، در تفسیر نشانه‌ها محدودیتی برای مدلول‌ها وجود ندارد و هر تفسیر می‌تواند لایـهٔ معنایی تازه و مدلولی نو پیدا کند، یا به بیان دیگر، معنای هر نشانه ممکن است چیزی جز نـشانهٔ دیگـر نباشد (پیرس، ۱۹۳۱: ۳۵۳)؛ همان‌طور که تزوتان تودورف هم از تـراکم نمادهـا سـخن گفتـه و بـر آن است که «حتی یک دال، بیش از یک مدلول استنتاج می‌کند، یا به عبارت ساده‌تر، مـدلول کثیرتـر از دال است» (شوالیه، ۱۳۷۸: ٤۱). از این رو می‌توان گفت اگرچه آفتاب نمادی از ذات الهی و گـاه رمـزی از حقیقت محض و نور اشراق و شهود باطنی است، گاهی هم بـه ادراک خودآگاهانـه تعبیـر مـی‌شـود و البته معنای صریح آن نیز نوری مادی است که روشنی روز را به چشم ما هدیه می‌کند.

در این شعر آنچه که از منظر نشانه‌شناسی ساختگرای سوسوری جلب توجه می‌کند، وجود ساختارهای متقابلی است که به تعبیر یاکوبسن جزو نخستین فعالیت‌های منطقی در کودکان است و بی آن که در طبیعت هم لزوماً چنین دوگانه‌انگاری‌هایی وجود داشته باشد، به ما کمک می‌کند تا پیچیدگی تجربیات خود را به نظم درآوریم (چندلر، ۱۳۸۷: ۱۵۷). همان‌طور که در زبان‌شناسی، تقابل‌های دوتایی از اصول مهم حاکم بر زبان شمرده می‌شود، در نشانه‌شناسی سوسوری هم، تمایز میان نشانه‌ها مهم‌تر از همانندی و تشابه آن‌هاست (همان: ۱۵۸). تقابل‌های موجود در مثال بالا دست کم در نشانه‌های «من/ تو»، «تاریکی/ آفتاب» و «آغازشدن/ رسیدن» دیده می‌شود که به طور آشکار در تولید معنا نقشی بنیادین بر عهده دارند؛ به گونه‌ای که بدون توجه به این تمایزات کمابیش متناقض‌نما، معنایی پدید نمی‌آید. «منِ» شاعر در تقابل و تخاطب دوگانه‌انگارانه با «تو»ی «شاسوسا» معنا می‌یابد، هرچند راوی با بیانی همذات-پندارانه، شاسوسا را «شبیه تاریک من» شمرده است، این شباهت اصالت ندارد و اصل بر دوگانگی است. دوگانهٔ مهم‌تر دیگر، تقابل «آفتاب» و «تاریکی (شب)» و نور و روشنی است که با عنایت به مربع نشانه-شناختی آلژیرداس گریماس قابلیّت زایش ده موقعیت معنایی و بیرون از یک تقابل دوتایی اوّلیه را دارد (همان: ۱۷۹). در شکل شمارهٔ ۳ که از صفحهٔ ۱۸۰ *مبانی نشانه‌شناسی* دانیل چندلر نقل شده - است، فلش‌های دوسویه بیانگر تقابل‌های دوتایی در سویه‌های گوناگون



شکل شماره ۳

هستند. در شعر سهراب دو نشانهٔ تاریکی و آفتاب در موقعیت تقابلی سلب و ایجاب رودرروی هم و نافی و ناقض یکدیگر قرار می‌گیرند. امّا هر یک از این دو نشانه وجه غیر سلبی و غیر ایجابی هم دارند؛ یعنی موقعیتی که از آن می‌توان به «غیر تاریک» و «غیر آفتابی» یا حالت میانه یاد کرد. در وجه مکملی، هر دو نشانه دو وجه مثبت و منفی یک موقعیت را نشان می‌دهند و حاکی از تضادند نه تناقض. «تاریک» با «غیرتاریک» و «آفتابی» با «غیرآفتابی» مکمل هم هستند و سرانجام دو نشانه دارای موقعیتی از گونهٔ ترادف و

برابری نیز هستند؛ چنان که «آفتابی» برابر «غیرتاریک» و «غیر آفتابی» رو در روی «تاریک» می‌نشیند. از این رو، هر نشانه با اشغال یکی از این موقعیت‌ها معنادار می‌شود (همان: ۱۸۱)

۲-۳- ماه

در نگاه اسطوره‌ای، ماه برعکس خورشید که گوهری دگرگون‌ناپذیر دانسته می‌شده، از جمله عناصر کیهانی است که حیاتش به انسان شبیه است و تابع قانون جهانی کون و صیرورت، و ولادت و مرگ است. ماه به سان انسان سرگذشتی دردناک و غم‌انگیز دارد (الیاده، ۱۳۷۲: ۱٦۱). در بیشتر ادیان ابتدایی، برای ماه، قدرت زایندگی و نیرویی جاودانی قائل بودند. در اساطیر کهن ایرانی نیز ماه نقش مهمی دارد؛ زیرا در شب تار در برابر دیو ظلمت، یگانه مشعل ایزدی است و در آیین زردشتی پاسدار ستوران است (یاحقی، ۱۳٦۹: ۳۸۵) و به همین جهت تقدیس و ستایش شده است.

مرتبه‌ای از تجلی حق تعالی: در شعر و نقاشی سپهری، ماه از جمله نشانه‌های نسبتاً پر بسامدی است که مدلول‌هایی چندگانه و چندگونه دارد. گاهی شاعر ماه را مرتبه‌ای از تجلی حق‌تعالی می‌داند و می‌گوید:

شب سرشاری بود / رود از پای صنوبرها، تا فراترها می‌رفت / دره مهتاب‌اندود و چنان روشن کوه، که خدا پیدا بود (*هشت کتاب*: از روی پلک شب، ۳۳۳).

از نظر سهراب خداوند در هر چیزی تجلی پیدا کرده است. درواقع این بیان نمادین سپهری دربارهٔ نور ماه بازگفتی از سخن نجم رازی است که گفته بود: «نور روح بر دل سالک به شکل ماه یا خورشید یا ستاره‌ها باشد. اگر ماه تمام بیند دل تمام صافی شده است» (نجم رازی، ۱۳٦٦: ۳۰۲)؛ زیرا خداوند «از نظر سپهری در طبیعت و زیبایی به دید می‌آید» (عابدی، ۱۳۸٤: ۲۱۲)، همان‌طور که بسیاری دیگر از عرفا نیز «ماه را به دلیل نورانیت یادآور مراتب تجلی حق دانسته‌اند» (فولادی، ۱۳۸۹: ٤٤۲).

علاوه بر این، تشبیه ماه به پرنده، قدمتی دیرینه دارد و «در یکی از تصاویر سنگیِ مصر باستان، تحوت- خدای ماه- را به شکل لک‌لک می‌بینیم که نقش ماهِ بالداری بالای سرش نمایان است» (اقبال، ۱۳۸۷: ۳۹).

در اندیشهٔ سپهری «آفرینش محصول تجلی است و عشق و مرگ اولین مخلوقات حضرت حق. سپهری، تجلی را پرتوافکندن نور حقیقت در پیدایش عشق و مرگ می‌داند[۲]» (احمدی، ۱۳۸۱: ۲۱۵) و

هنگامی که در شعرش از ماه و نورانیت آن و در نهایت از عشق سخن می‌گوید، بـه تـأثیر نورانیـت مـاه و تجلی نور حق در وجود خود باور دارد و می‌داند که اگر نور حقیقت بر او نتابد عاشق نمی‌شود:

گوش کن دورترین مرغ جهان می‌خواند / شـب سـلیس اسـت و یکدسـت و بـاز / شـمعدانی‌هـا و صدادارترین شاخهٔ فصل، ماه را می‌شنوند / ... پارسایی است در آنجا که تو را خواهد گفت: / بهترین چیـز رسیدن به نگاهی است که از حادثهٔ عشق تر است (هشت *کتاب*: شب تنهایی خوب، ۳۷۱).

کمال‌گرایی و سروش غیبی: در مثال زیر، «مرغ مهتاب» برای شاعر هم نشانهٔ کمال‌گرایی و تعالی است و هم نماد هدایتگری و سروش غیبی:

مرغ مهتاب / می‌خواند / ابری در اتاقم می‌گریـد / ... اکنـون دارم مـی‌شـنوم / آهنـگ مـرغ مهتـاب / و گل‌های پشیمانی را پرپر می‌کنم (هشت *کتاب*: خواب تلخ، ۷۷).

در دیدگاه یونگ «پرنده، مناسب‌ترین سمبل تعالی است. این نشانه نمایندهٔ ماهیت عجیب شهود اسـت که از طریق یک «واسطه» عمل می‌کند؛ یعنی فردی که قادر است با فرو رفتن در یک حالت شـبه خلـسه، معلوماتی دربارهٔ وقایع دوردست یا حقایقی که او به طور خودآگاه دربارهٔ آن‌ها چیزی نمی‌دانـد، بـه‌دسـت آورد» (یونگ، ۱۳۵۲: ۲۳۳). سپهری نیز مهتاب را شبیه به مرغی می‌داند که با آوازش او را به حـالتی شـبیه خواب فروبرده است؛ چنان که خود می‌گوید: *«بیدارم / نپنداریدَم در خـواب / سـایهٔ شـاخه‌ای بشکـسته / آهسته خوابم کرد»* (هشت *کتاب*: خواب تلخ، ۷۸) تا با شنیدن صدای مرغ مهتاب بـه تعـالی دسـت یابـد؛ همان‌طورکه سی مرغ به هدایت هدهدِ هادی‌شده راه به سوی سیمرغ پادشاه بردند (عطار، ۱۳۸۳: ۲۵۹).

در دو شعر بالا، نشانه‌هایی چون «مرغ مهتاب»، «گل پشیمانی»، «ماه را می‌شنوند»، «شاخهٔ فصل»، «نگاه» و مانند آن، تحلیل نشانه‌شناختی را از حوزهٔ نشانه‌شناسی مبتنی بـر زبـان‌شناسـی و معناشناسـی بـه قلمـرو نشانه‌شناسی ادبی وارد می‌کنند و دلالت را در سطح دال از ملفوظ به مجازی و در مدلول از دلالت مستقیم به دلالت ضمنی می‌برند. «همان‌طور که یاکوبسن گفته است، استعاره و مجـاز مرسـل دو وجـه بنیـادین از ارتباط معنایی هستند... رولان بارت [هم از اهمیت و ضرورت بیان مجازی سخن گفته و بر آن است کـه] هر صورت باید شبیه چیزی باشد و هرگز پیش از آن دیده نمـی‌شـود؛ انـسان محکـوم بـه قیـاس اسـت» (چندلر، ۱۳۸۷: ۱۸۹). از این رو، درک معانی یا از نظام تقابل‌ها سرچشمه می‌گیرد یـا از راه قیـاس و بیـان استعاری و مجازی. می‌دانیم که وقتی میان دو مدلول نامربوط ارتباطی معنایی برقرار شود با اسـتعاره سـر و

کار داریم؛ اعم از آن که واسطه‌ها مانند تشبیه آشکار باشند یا مانند برخی از انواع فنی‌تر استعاره پوشیده. استعاره‌ها بنا بر پژوهش لیکاف و جانسون، از حیث کارکرد به استعاره‌های جهتی که به مفاهیم مربوط به فضا و جهت اختصاص دارند، استعاره‌های هستی‌شناختی که کنش‌ها، احساسات و عقاید را با هستی و گوهر وجودی اشیاء مربوط می‌کنند و استعاره‌های ساختاری که از فراگیرترین استعاره‌ها هستند و باعث می‌شوند مفهومی را از طریق مفهومی دیگر درک کنیم، تقسیم می‌شوند (همان). بر عکس استعاره‌ها، مجاز (مرسل) شامل به‌کارگیری یک مدلول برای دلالت بر مدلولی دیگر است که مستقیماً با مدلول نخستین، وابسته یا مرتبط است. مجاز نیز در فنون بلاغی انواع مختلفی دارد. با این توضیح می‌توان گفت که «مرغ مهتاب» و «ماه» استعاره‌هایی هستند که در مدلول‌های آن‌ها به ترتیب شخصیت‌بخشی و جهت‌مندی به عیان دیده می‌شود، حال آن که در اشاره به مدلول ضمنی «نگاه» که می‌تواند شامل بینش، بصیرت یا احساسی خاص باشد، دلالت مجازی و مبتنی بر مجاز با علاقهٔ لازم و ملزوم به چشم می‌آید.

تصویر شماره ٤

-بدون عنوان، سایت رسمی سهراب سپهری

در تصویر شماره ٤ چند نشانه در کنار هم قرار گرفته‌اند که دربردارندهٔ دلالت‌های صریح و ضمنی بسیاری هستند و مهم‌ترین مدلول که حاصل همنشینی عناصر متعدد موجود در نقاشی سهراب است، چیزی جز عروج و سلوک کمال‌جویانهٔ عرفانی نیست. یکی از این نشانه‌ها، پله‌هایی است که فضای زیادی از بوم را دربرگرفته و حاکی از دغدغهٔ فکری هنرمندِ نقاشِ شاعر است. پیرامون این نشانه، نشانه‌های دیگری نیز به چشم می‌خورد؛ از جملهٔ آن‌ها یکی نقشی انتزاعی از «ماه» است که تقریباً در مرکز تابلو واقع است و رنگی متفاوت و تا حدودی متضاد با

دیگر رنگ‌های تابلو دارد. قسمتی از تصویر ماه با پله‌ها و گیاه روییده در گلدان تلفیق شده است که جـای تأمل و بحث دارد. سمت راست، گلدانی دیده می‌شود که درختچهٔ درون آن از ریشه به دو شـاخه تقـسیم شده و در بالا با هم یکی شده‌اند و برگ‌هایش با ماه درآمیخته اسـت و در سـمت چـپ، سرشـاخهٔ چنـد درخت به چشم می‌خورد که به ماه رسیده و به‌طور ضمنی از عروج به آسمانی مهتابی خبر می‌دهد. یونگ هم به معنای نمادین گیاه اشاره می‌کند و بر همین ویژگی انگشت می‌گذارد و می‌گوید: «یـک درخـت یـا گیاه قدیمی نمایندهٔ سمبلیکِ رشد و تحول زندگی روانی است» (یونگ، ۱۳۵۲: ۲۳۶). عنصر دیگـری کـه در این تابلو خودنمایی می‌کند پارچه‌ای سفیدرنگ است که بر روی پله بر زمین افتـاده اسـت و مـی‌توانـد حاکی از آن باشد که جامهٔ عاریتی سالک که رنگ تعلق مادی داشته، در آخرین قدم‌ها به هنگام رسیدن بـه اوج ماه از او باز مانده و خود عروج کرده است. سفید بودن این پارچه نیز نشانهٔ پاکی، روحانیت و صـفای باطن سالک منتهی است. سهراب با کشیدن این تصاویر شاید می‌خواسته است مفاهیم مندرج در شعر زیـر را تجسم بخشد؛ آنجا که می‌گوید:

پله‌هایی که به بام اشراق / پله‌هایی که به سکوی تجلی می‌رفت (هشت *کتاب*: صدای پای آب، ۲۸۰).

نردبان در ادبیات دینی و عرفانی، نشانهٔ صعود به عالم بالاست. «صعود پلکانی از نردبان، شباهت زیادی به مراحل سلوک در عرفان دارد و تعداد درجات این پلکان هم رمزی از مراحل سلوک اسـت» (حـسینی، ۱۳۸٦: ۱۰). در قرآن کریم نیز معادل واژهٔ «نردبان» دو بار به کار رفته و مقصود از آن اشاره به وسیله‌ای برای صعود به آسمان است. سهراب هم پله و نردبان را وسیله‌ای بـرای وصـول بـه ملکـوت و عـالم روحـانی می‌داند؛ چنان که در شعر «صدای پای آب» به صراحت می‌گوید که: *«نردبانی که از آن / عشق می‌رفت بـه بام ملکوت»* (سپهری، ۱۳۸۵: ۲۷۷).

تسلط دایرهٔ کامل ماه بر خطوط و زوایای پله‌های سنگی، درآمیختگی تناقض‌آمیز شاخه‌های برآمـده از گلدان با نور مسلط ماه، سردی و یکنواختی رنگ‌های انتخاب شده و مرکزیت کمی و کیفی مـاه در تـابلو، حاکی از آن است که سهراب در این نقاشی ماه را در نقش هدایتگری می‌دیده است که در پرتو آن می‌توان راه پیمود و به اصل هستی رسید.

ساختار و روابط مفهومی در میان نشانه‌های موجود در این تابلو، بیش از آن که اسـتدلالی یـا توصـیفی باشد، روایی است و نقاشی دارای طرح داستانی، زمان، مکان، شخصیت، زاویه دید و حادثه اسـت و راوی

کسی نیست جز نقاشی که آغاز و انجام این داستان را زیسته و تجربه کرده است. در این روایتِ تصویری، ماه عنصری چند وجهی است و نشانه‌ای است که دلالت‌های پیدا و پنهان بسیار آن، یادآور این سخن کریستین متز است که می‌گوید: رمزگان‌هایی وجود دارند که چیزهایی به تصویر می‌افزایند و رمزگان‌هایی هستند که در تصویر حل می‌شوند (احمدی، ۱۳۸٤: ۱۲٦). تصویر نقاشی‌شدهٔ ماه در این تابلو، از یک سو بر تعمیق و گسترش معانی فکری و فرهنگی متن افزوده و از سوی دیگر چنان در تار و پود نشانه‌های دیگر ریشه دوانده و با آن‌ها عجین شده است که تمایزی میانشان نمی‌توان قایل شد. گویی ماه استعاره‌ای توبرتو برای پله، درخت، گلدان و سالکی است که حضورش در تابلو با غیاب او تعریف می‌شود.

۲-٤- آسمان

در اساطیر ایران باستان، آسمان نخستین آفریدهٔ اهورامزداست. آسمان، جایگاه ماه و خورشید و ستارگان و منبع نور و روشنایی است و همیشه به عنوان نمادی از پاکی و نور مورد احترام بوده است. در *بندهشن* آمده است که «نخستین آسمان را آفرید روشن، آشکار، بسیار پهناور و به شکل تخم‌مرغ و از خماهن (آهن گداخته) که هست گوهر الماس نر. سر او به بیکران پیوست، او آفریدگان را همه در درون آسمان بیافرید، چونان دژی و بارویی که آن را هر افزاری که برای نبرد بایسته است، در میان نهاده شده باشد یا به مانند خانه‌ای که هر چیز در آن بماند» (بهار، ۱۳۸۹: ۱٤). همچنین در *ریگ ودا* آسمان را پدر و زمین را مادر می‌دانند و یونانیان این دو را به ترتیب، آسمان «اورانوس» و زمین «گائیا» می‌نامند (شایگان، ۱۳٦۲: ۲۷٥/۱).

تعالی و تقدس: آسمان در نگاه سپهری اهمیت ویژه‌ای دارد و تداعی‌گر تعالی و تقدس است؛ چنان که هرگاه سهراب در چی نشان‌دادن پاکی است از آسمان آبی و بی ابر یاد می‌کند. اقلیم کاشان در تجربهٔ جاندار و ماندگار سهراب، نقشی آشکار دارد و نمی‌توان انکار کرد که کویر کاشان و آسمان صاف و آبی آن چنان بر روح شاعر تأثیر گذاشته که همواره آن را مصداق پاکی و صفا به شمار آورده است. آسمان در بسیاری از شعرهای سهراب مکان اسطوره‌ای و ماورایی و جایگاه فرشتگان و ارواح پاک و گاه جایگاه حقیقت و نور ازلی است؛ همان‌گونه که در اسطوره‌های کهنِ آیینِ هندو، آسمان جایگاه خدایان بوده است:

«اگنی» محصول ازدواج زوج زمین–آسمان بوده و سه صورت داشته که در آسمان بـه صـورت خورشـید درخشان بوده است» (همان: ۲۵۰/۱). سهراب می‌گوید:

آبی بلند را می‌اندیشم و هیاهوی سبز پایین را / ترسان از سایهٔ خویش، بـه نـی‌زار آمـده‌ام / تهـی بـالا می‌ترساند، و خنجر برگ‌ها به روان فرو می‌رود / دشمنی کو تا مرا از من برکند / ... به نی‌ها تن می‌سـاییم / و به لالایی سبزشان، گهوارهٔ روان را نوسان می‌دهیم / آبی بلند خلوت ما را می‌آراید (*هشت کتاب*: خـوابی در هیاهو، ۲۰۳).

شاعر شعر را با تقابل آغاز کرده و «آبی بلند» را در تقابل با «سبز پایین» آورده است. نکته‌ای که در ایـن شـعر اهمیت دارد کاربرد مجازی رنگ آبی به جـای واژهٔ آسـمان اسـت. «معـبّران رنـگ آبـی را رنـگ حقیقت می‌دانستند» (شوالیه، ۱۳۷۸: ٤٤)، پس آبی بلند هم برای سهراب مـی‌توانـد نـشان حقیقـت باشـد. همچنین شوالیه در مورد رنگ آبی چنین می‌گوید که: «آبی به خودی خود غیر مادی است و هر آنچه را به آن بستگی دارد، غیرمادی می‌کند. آبی راه بی‌نهایت است، جایی است که واقعیت بـه تخیّـل تغییـر شـکل می‌دهد. آبی قلمرو دیار عدم واقعیت –فراواقعیت– است. آبی مفهوم ابدیت آرام و متفرعن را القا می‌کنـد» (همان: ٤٣). رنگ آبی وقار و جلایی ماورایی دارد و به همین دلیل، شاعر آبی را جانشین آسمان مـی‌کنـد. در واقع سهراب در این شعر به کل هستی از زمینی‌ترین و مادی‌ترین عنصر تا ماورایی‌ترین آن می‌اندیـشد. اما در آبی بالا تهی‌بودگی را درمی‌یابد. همان که در آیین بوداییِ تبتی آمده اسـت؛ بوداییـان معتقدنـد: «آبـی رنگ ویروکانه، رنگ حکمت متعالی و موجودیت بالقوه است و در عین حال رنگ خلأ است که عظمـت آسمان آبی نیز یکی از تصاویر ممکن آن است» (همان: ٤٧). سهراب در این شعر به دنبال دشمنی است که او را از منیّت جدا کند و به گونه‌ای می‌خواهد به «هیچ» و نیستی از خود برسد و این جنبهٔ مثبت خلأ را در «خلأ هفت‌گانهٔ عناصر» آیین هندو می‌توان دید که «جنبهٔ مثبت آن [خلأ] مفهوم» تاتهاتا ...ممتازترین درجـهٔ خرد و فرزانگی و معادل همان «نیروانا»ست که در آن شعله‌های لرزان مشعل ذهن فرو می‌نـشیند و ذهـن همچون آیینه‌ای صاف و جلایافته می‌شود که خلد جهانی در آن انعکاس یافته است و واقعیت نامتناهی در آگاهی درون تحقق می‌یابد (شایگان، ۱۳٦۲: ٤۰۱). سهراب می‌داند که این تهی‌بودگی بـا تـرس و هـراس همراه است اما این ترس، ترسی زمینی نیست. هراسی که سهراب از آن سخن می‌گوید، ترسی مـاورایی و عرفانی است؛ زیرا «سفرها اغلب ذهنی است و در تلاقی ذهن و عین به نقاط کشف نزدیک می‌شود، همـه

در آغاز توأم با گونه‌ای ترس است» (حقوقی، ۱۳۷۸: ۱۱). با این اندیشه و سفر درونی است که آسمانی آبی خلوت سهراب را می‌آراید و او را به مشاهده‌ای درونی می‌رساند تا خود را در تنهایی و در آسمان‌های بی‌کرانه ببیند. سهراب در این باره می‌گوید: «تماشای آبی آسمان، تماشای درون است. رسیدن به صفای شعور است. آبی هستهٔ تمثیل مراقبه و مشاهده است. نور آبی آسمان حکمت دراما- داتو هم عنصر ناب خودآگاهی است و هم تمثیل نیروی نهفتهٔ تهی بزرگ» (سپهری، ۱۳۸۹: ۲۳).

عروج روحانی و سفر معنوی: شعر بالا و مضامینی که از آن برمی‌آید شاید بی‌ارتباط با تصویر شماره۵ نباشد. در این تصویر، گویی من شاعر با طبیعت و هستی یکی شده و وی از میان درختان و از درون طبیعت به آبی آسمان می‌نگرد و در آن مستحیل می‌شود. پیوند سهراب با طبیعت و مخصوصاً گیاهان و درختان در جای‌جای آثارش پیداست. در این نقاشی نیز بیننده وقتی از زاویه دید نقاش به آسمان نظر می‌افکند، خود را نزدیک و هم‌ذات با گیاهان و درختان و شاخ و برگ آن‌ها می‌بیند. دوبوکور دربارهٔ این عجین‌شدگی در نزدیکی با طبیعت تعبیر جالبی دارد و بر آن است که استمرار رشد نباتات، تجدید حیات ادواری و پایندهٔ عالم و یادآور اسطورهٔ بازگشت جاودان به اصل واحد است (دوبوکور، ۱۳۷۳: ۲۱)؛ زیرا «گیاهان چرخهٔ زندگی، تولد و تولد دوباره را منعکس می‌کنند» (بروس، ۱۳۸۸: ۵۰).

تصویر شماره ۵

-بدون عنوان، گواش روی مقوا، ۵۰×۷۰ سانتیمتر، روزنه‌ای به رنگ

همنشینی ساده ولی صمیمی نشانه‌هایی چون «درخت»، «آسمان لاجوردی رنگ»، «شاخ و برگ‌های تنکی که در دل آسمان نقش بسته‌اند»، «تضاد آشکاری که رنگ آبی با رنگ‌های سیاه و زرد پیدا کرده» و

«تمرکز آسمان و به حاشیه رفتن هر چیزی غیر از آن» باعث شده است که در این تابلو با مدلولی چون «عروج روحانی» و «سفر معنوی» روبه‌رو باشیم. به نظر می‌رسد شعر زیر هم مدلول بالا را تأیید می‌کند، آنجا که سهراب می‌گوید:

عبور باید کرد / صدای باد می‌آید، عبور باید کرد / و من مسافرم ای بادهای همواره / ...دقیقه‌های مرا تا کبوتران مکرر / در آسمان سپید غریزه اوج دهید / و اتفاق وجود مرا کنار درخت / بدل کنید به یک ارتباط گمشدهٔ پاک (*هشت کتاب*: مسافر، ۳۲۷).

تصویری که از این شعر در ذهن مجسم می‌شود، وجود درختی است که در اثر وزش باد، برگ‌هایش به حرکت درآمده و شاعر چون مسافری، خود را برای سفری روحانی آماده می‌کند. تمام عناصری که در محور همنشینی آمده به شعر رنگ‌وبوی یک سفر معنوی را بخشیده است. «عبور»، «مسافر»، «دقیقه»، «کبوتر»، «اتفاق» و «ارتباط گمشدهٔ پاک» همگی دال‌هایی هستند که از یک واقعهٔ عرفانی و وارد شدن یک «حال» بر سالک خبر می‌دهند. سهراب از میان عالم متکثر مادیات به آسمان می‌نگرد و طالب وحدتی است، در آرزوی رسیدن به آبی آسمان است؛ برای او آسمان (آبی آسمان) تمثیل وحدت ازلی است (سپهری، ۱۳۸۹: ۲۵). یاکوبسن معتقد است که استعاره و مجاز دو منش بنیادی انتقال معانیند که روش استعاری بر حسب شباهت و روش مجازی بر حسب مجاورت شکل می‌گیرد (سجودی، ۱۳۹۰: ٥٤). در نمونهٔ فوق با هر دو منش استعاری و مجازی روبه‌رو هستیم. دال «آسمان سپید غریزه» آشکارا رابطهٔ شباهت را نشان می‌دهد، به نحوی که غریزه را به آسمانی تشبیه کرده است که وجه سپیدی آن واضح است. با توجه به نظریهٔ یاکوبسن، این تشبیه در گروه قطب‌های استعاری قرار گرفته و ما را در رسیدن به معنا یاری می‌رساند. شاعر برای غریزه صفت پاکی (سپیدی) و همچنین ویژگی فراخی و وسعت (اوج گرفتن در آن) را در نظر گرفته و خواهان اوج دادن به دقیقه‌های خویش است. اگر «دقیقه» را مجاز جزء و کل از ساعات عمر شاعر بدانیم، می‌توانیم بگوییم که سهراب غریزه را به واسطهٔ سپیدی و وسعتِ اوج‌گیری دقیقه‌ها در آن، نشانهٔ غریزهٔ فطری آورده است و در پی رهایی از کثرت این دنیا است و تمنای رسیدن به معصومیت کودکانه و دوران غریزه‌های پاک آغازین را دارد که این مفهوم از دال‌های همنشین در متن نیز دریافت می‌شود؛ دال‌هایی همچون «کودکی شور آب‌ها»، «وسعت تشکیل برگ‌ها» و «روان شدن دنبال بادبادک‌های آن روز».

۲-۵- ستاره

یکی دیگر از اجرام آسمانیِ مورد توجّه، ستاره است. پرستش ستاره همانند دیگر اجرام آسمانی در دوران باستان امری معمول بوده است. «در بسیاری از نقوش به دست آمده، ستاره در کنار ماه تصور شده است و بسیاری از سکه‌های اشکانیان علامت ماه و ستاره دارند. در روایات پهلوی آمده است که در روز رستاخیز، خورشید و ماه و ستاره‌ها به شکل انسان در می‌آیند و با آنان به گردش می‌پردازند» (صمدی، ۱۳٦۷: ٤۰).

عنایات آسمانی و حضور الطاف ماورایی:

رؤیای کلید از دستم افتاد / کنار راه زمان دراز کشیدم / ستاره‌ها در سردی رگ‌هایم لرزیدند / خاک تپید / هوا موجی زد / علف‌ها ریزش رؤیا را در چشمانم شنیدند (*هشت کتاب*: طنین، ۱۳٦).

در این شعر، وجود سالک را سکوت و تاریکی فرا گرفته است؛ چرا که به روزگار نخستین خویش می‌اندیشد و از فرط ناکامی به زمین می‌افتد. مدتی در کنار راه زمان دراز می‌کشد، و اندک زمانی پس از آن نیز.[۳] ستاره‌هایی که نشانهٔ عنایات آسمانی و الطاف ماورایی هستند در وجود سرد سالک به حرکت درمی‌آیند. باز هم اندکی زمان می‌خواهد تا جان بگیرد، نفس تازه کند و به راهش ادامه دهد. همین اتّفاق هم رخ می‌دهد. می‌توان دالّ «خاک» را مجاز از وجود سالک دانست. ستاره‌ها در وجود سالک نیرویی ایجاد می‌کنند که او را به جنبش وا می‌دارد. باید گفت درحقیقت، آنچه تغییر می‌کند دید و نگاه شاعر است؛ یعنی زمانی که به ناامیدی، ناکامی و تیرگی می‌رسد، همهٔ هستی را بی‌جان و ساکن می‌یابد، امّا چون مدد آسمانی درمی‌رسد و نوری کیهانی او را در بر می‌گیرد، نگاهی تازه به هستی می‌گشاید و دوباره هستی را در جنبش و تکاپو می‌بیند. افزون بر این، در ادبیات عرفانی هم نمونه‌های بسیاری هست که نشان می‌دهد در نظر عارفان ستاره و دیگر اجرام آسمانی با عنوان «مدبران فلکی» به یاری سالک می‌آیند.

آنیما: در نمونهٔ شعری زیر، ستاره نشانهٔ آنیمای شاعر است:

در غم گداختم ای بزرگ، ای تابان! / سر برزن، شب زیست را در هم ریز، ستارهٔ دیگر خاک! /جلوه‌ای ای برون از دید (*هشت کتاب*: موج نوازشی ای گرداب، ۲۰۰).

جمشیدیان در تفسیر این شعر می‌گوید: «در نخستین سطرهای این شعر با نوعی فضاسازی روبه‌رو هستیم: با وزش باد خاک به حرکت در می‌آید، هوا موج‌سان برمی‌خیزد و سرانجام پس از این تغییرات

فیزیکی و روحی در شخصی که نامی از او برده نمی‌شود و همان آنیماست، پدیدار می‌گردد» (جمشیدیان، ۱۳۸۵: ۸۹).

تجلّی حق تعالی: گاه سهراب ستاره را دالّی برای تجلّی حق تعالی می‌آورد تا آدمی با چشم دوختن بدان به اشراق برسد؛ چنان که «سهل گوید که شبی خوش شده بودم؛ به صحرا بیرون شدم که نفسی زنم؛ همه آسمان، ستاره نوشته بود که: الله الله» (خواجه عبدالله انصاری، ۱۳٦۲: ۱۱۳۵).

روزگاری که در سایهٔ برگ ادراک / روی پلک درشت بشارت / خواب شیرینی از هوش می‌رفت / از تماشای سوی ستاره / خون انسان پر از شمش اشراق می‌شد (*هشت کتاب*: اینجا پرنده بود، ٤۳۱).

نشانه‌شناسانِ ساختارگرا از «آزمون تبدیل» برای تشخیص دال‌های تمایزدهنده و تعیین دلالت آن‌ها بهره می‌برند و نشان می‌دهند که هرگونه تغییری (از قبیلِ جانشینی، جابه‌جایی، افزایش و کاهش) در سطح دال-ها منجر به تغییر در سطح مدلول‌ها خواهد شد (چندلر، ۱۳۸۷: ۱۵۵). در چند مثال بالا که به نشانهٔ کیهانی «ستاره» اختصاص دارد، دگرگونی در جایگاه نحوی این دال، باعث تغییر در مدلول ضمنی و معنای تأویلی آن گردیده است؛ به گونه‌ای که در شعر نخست، «ستاره» در جایگاه نهادِ پذیرنده واقع شده و چون عنصری حیات‌بخش در رگ‌ها جریان پیدا کرده است که همین جایگاه نحوی و بلاغی، مدلولی چون «بارقه‌های غیبی» و «تجلّیات الهی» را برای آن ممکن ساخته است. در صورتی که در شعر دوم، در جایگاه منادای درونی (خطاب النفس) قرار گرفته و مدلولی قریب به «آنیمای شاعرانه» پیدا کرده است. اما در شعر سوم، «ستاره» متممِ فعل تماشا کردن، نگریستن، مشاهده و شهود است و مدلول آن برابر با «مشهود» و وجود حقیقی حق تعالی است.

۲-٦- فضا و دیگر اجرام آسمانی

۲-٦-۱- فضا

اصطلاح فضا در علوم متفاوتی کاربرد دارد و در هر علمی اعم از فیزیک، نجوم، معماری، هنر، ادبیات و ... تعریف و کاربرد خاصی یافته است. فضا را در علم فیزیک جو و محیطی تصور می‌کنند که میان اشیا و امور مادی فاصله ایجاد می‌کند. فضا برای سپهری یکی از عناصری است که هم در شعر و هم در نقاشی‌های او ایفای نقش کرده است.

فراخی، آزادی و رهاشدگی: در بیشتر شعرهای سهراب، فضا فراخنای گسترده‌ای است که گذشته از مصداق عینی و فیزیکی به موقعیت‌های متافیزیکی هم دلالت دارد:

خواب روی چشم‌هایم چیزهایی را بنا می‌کرد/ یک فضای باز، شن‌های ترنم، جای پای دوست... (*هشت کتاب*: ورق روشن وقت، ۳۸۲).

یا:

ناگهان صدایی باغ را در خود جا داد/ ... سرچشمهٔ صدا گم بود/ من ناگاه آماده بودم/ خستگی در من نبود/ راهی پیموده نشد/ آیا پیش از این زندگی‌ام فضایی دیگر داشت؟ (*هشت کتاب*: باغی در صدا، ۱۰۸).

در هر دو شعر «فضا» نشانه‌ای فیزیکی است که بر مدلول‌هایی چون «فراخیِ راحت»، «آزادی و رهاشدگی»، «حال و هوا»، «رنگ و جلوه» و مانند آن اطلاق می‌شود.

در نقاشی‌های سهراب نیز این فضا به خوبی بازنمایی شده و در بسیاری از تابلوهای او، بیش از نیمی از آن‌ها را فضایی خالی در بر گرفته است.

اما آنچه در این مقاله بیشتر مورد نظر است، توجّه به نشانه‌های آسمانی و فضاهای کیهانی است. شاعر در دفتر «صدای پای آب» به این دال اشاره کرده است و زمانی که از پیشرفت فناورانه و صنعت و علم سخن به میان می‌آورد از «رفتن موشک به فضا» خبر می‌دهد. تسخیر فضای کیهانی به دست انسان و سفینه‌های فضاپیمای او گذشته از جنبهٔ اطلاعی آن، دو دلالت متقابل دارد. از یک سو نشانه‌ای برای اشاره به استعداد تعالی‌جویی و ترقی آدمی و بررفتن از طبقات آسمانی و کشف و تسخیر فضاهای بی‌کرانه است. از دیگر سو، وجهی منفی دارد و نشان‌دهندهٔ دخالت بی‌جا و دست‌اندازی‌های ناروای آدمی به آسمان و فضاهایی است که در جهان اسطوره و دین، ملک بلامنازع خدای یگانه یا ارباب انواع بود.

سهراب وقتی ابعاد گوناگون زندگی را می‌کاود، از وجه فناورانهٔ آن غافل نمی‌شود. از این رو، در تعریف «زندگی» از نشانه‌های مدرنی چون هواپیما، موشک، فضا، کرهٔ ماه و سوت قطار سخن به میان می‌آورد و می‌گوید:

زندگی سوت قطاری است که در خواب پلی می‌پیچد / زندگی دیدن یک باغچه از شیشهٔ مسدود هواپیماست / خبر رفتن موشک به فضا، / لمس تنهایی ماه، فکر بوییدن گل در کره‌ای دیگر (*هشت کتاب*: صدای پای آب، ۲۹۰).

معرفت و ملکوت: افزون بر این، سهراب در جایی دیگر فضا را نشانه‌ای از معرفت و ملکوت آورده است که این دلالت با بررسی محور همنشینی به وضوح دیده می‌شود؛ به ویژه که سهراب به کشفی الهام-گونه دسته یافته، می‌گوید:

اولین ریگ الهام در زیر پایم صدا کرد / خون من میزبان رقیق فضا شد / نبض من در میان عناصر شنا کرد (*هشت کتاب*: متن قدیم شب، ٤٣٧).

در این شعر، چند واژهٔ مهم در محور عمودی خودنمایی می‌کند و حاکی از آن است که شعر مضمونی معنوی دارد. دال‌هایی مثل جذبه، تدبیر، الهام، اشراق، تماشا، بصیرت، حزن و حسرت همگی مضامینی عرفانی دارند و هنگامی که نشانه‌ای چون «فضا» در پیوند و همنشینی با چنین دال‌هایی قرار می‌گیرد، دلالتی عرفانی و معنوی پیدا می‌کند. چنان که «انسان به حکمت واقعی می‌رسد و به او الهام می‌شود و خون او یعنی حیات او از ملکوت و معنویت پر می‌شود و نبض او در دریای حقایق چون ماهی شناور می‌شود» (شمیسا، ۱۳۷۲: ۲۸۲).

شهودی الهام‌بخش و معرفت‌زا: در جایی دیگر سهراب می‌گوید:

چیزهایی هم هست، لحظه‌هایی پراوج / مثلاً شاعره‌ای را دیدم / آنچنان محو تماشای فضا بود که در چشمانش / آسمان تخم گذاشت (*هشت کتاب*: ندای آغاز، ۳۹۲).

شعر سرشار از حال و هوای «نگاه» و «شهود» است. سهراب از لحظه‌هایی پر اوج سخن می‌گوید، لحظه‌هایی که شاعره یا آنیمای درونش محو تماشای «فضا» شده است. چنان که این فضا و «آسمان»ی که آبی‌تر از «پرهای صداقت» است، در چشمان او تخم می‌گذارد و «بصیرتی تازه» به او می‌بخشد. این فضا برای سهراب، فراتر از جو سیّالی است که چتر خود را بر گرداگرد زمین گسترده است. فضایی الهام‌بخش و معرفت‌زاست و برانگیزندهٔ چیزهایی است که آدمی را به اوج می‌برد و در فراسوی «درک زمین» به پرواز در می‌آورد.

۲-٦-۲- زهره

سیّارهٔ زهره از جمله اجرام کیهانی است که از پیش از تاریخ برای انسان شناخته بوده و ردّ پای آن در فرهنگ بشری دیده می‌شود و اسطوره‌های بسیاری نیز به آن نسبت داده‌اند. بابلی‌ها این سیّاره را ایشتار می‌نامیدند و آن را تجسم زنانگی و الههٔ عشق و زیبایی و باروری می‌دانستند. «آناهیتا (شکل دیگر ناهید و

اناهید فارسی و پهلوی) به معنای پاک و بی عیب، از فرشتگان نگهبان آب بوده و معابد ناهید مشرف بر رودها و جوی‌های آب در ایران کهن نشانهٔ ایزدی و اقتدار ناهید بر عنصر حیاتی آب بوده است» (مصفی، ۱۳۸۸: ۳٤٥).

زیبایی و درخشندگی: سپهری تنها در یک جا در شعر «نیایش» از دفتر «آوار آفتاب» از زهره نام برده است:

ابری رسید، و ما دیده فرو بستیم/ ظلمت شکافت، زهره را دیدیم، و به ستیغ برآمدیم (*هشت کتاب*: نیایش، ۱۹۳).

شعر نیایش پیام و محتوایی عارفانه دارد. با بررسی محور همنشینی نشانه‌ها در این شعر و وقوف بر تقابل آشکاری که میان «ظلمت» و «زهره» برقرار شده است، می‌توان مدعی شد که این نشانه مدلول‌هایی چون «زیبایی»، «نورانیّت» و «درخشندگی» دارد، به ویژه که «دیدارِ« زهره و همسانی با او تداعی‌کنندهٔ «بهجت» عارفانه نیز هست. در ادبیات فارسی به این معنای سمبلیک زهره فراوان اشاره شده است. ترکیباتی چون «زهرهٔ ازهر»، «زهره‌وار» در معنای درخشان مانند زهره و «زهره‌روی» در معنای درخشان‌روی همچون زهره به کار رفته است (مصفی، ۱۳۸۸: ۳٤۹–۳٤۸). مولانا نیز پس از مصاحبت با شمس تبریزی، در بیان شادمانی و سرور روحانی خود چنین گفته بود که:

دیدهٔ سیر است مرا، جان دلیر است مرا / زَهرهٔ شیر است مرا، زُهرهٔ تابنده شدم (مولوی، ۱۳٦۳: ۳/۱۸۰)

۲-٦-۳- کهکشان

در فرهنگ اصطلاحات نجومی، کهکشان‌ها گروه‌های عظیمی از ستارگان و اجرام سماوی هستند که در عالم به صورت جزایری درآمده‌اند و با فضایی رقیق از یکدیگر متمایز شده‌اند (مصفی، ۱۳۸۸: ٦٤۱).

روشنایی و آگاهی: سپهری سه بار از این نشانه استفاده کرده است. در دو مورد در ساختاری تشبیهی به صورت نشانه‌ای مجازی و یک بار به صورت منفرد. در جایی که ساختاری منفرد دارد، دلالت آن بر مطلقِ روشنایی و آگاهی آشکار است:

رهگذر خواهد گفت: راستی را، شب تاریکی است، کهکشانی خواهم دادش (*هشت کتاب*: و پیامی در راه، ۳۳۹).

تقابل دوگانه‌ای که میان «شب تاریک» و «کهکشان» از یک سو و همین نشانه با «رهگذر» از دیگر سو وجود دارد، مدلول بودگیِ نور و هدایت را بیشتر تقویت می‌کند.

نشانهٔ کیهانی «کهکشان» در دو جای دیگر از شعر سهراب، به صورت مجازی مجال بروز یافته است. یک جا کهکشان در دو سویهٔ استعاری (تشبیهی) و مجازی مدّ نظر قرار گرفته و با ترکیب «خوشهٔ کهکشان» متضمن تشبیه کهکشان به «خوشه»ای دلخواه است که «چشمان آرزومندی» را طلب می‌کند یا به طریق مجازی یادآور صورت فلکی «سنبله» می‌شود که با همنشینی صور فلکی دیگری چون «تیر و کمان» معنایی دیگر می‌یابد:

می‌تازی، همزادعصیان! / به شکار ستاره‌ها رهسپاری / دستانت از درخشش تیر و کمان سرشار// اینجا که من هستم / آسمان خوشهٔ کهکشان می‌آویزد / کو چشمی آرزومند؟ (*هشت کتاب*: فراتر، ۱۶۲).

بی انتهایی و افزونی: جای دیگر وقتی است که کهکشان با صفت «تهی» با «تنهایی» پیوندی تشبیهی می‌یابد و دلالت بر «افزونی» و «بی انتهایی» می‌کند:

دستم را در تاریکی اندوهی بالا بردم / و کهکشان تهی تنهایی را نشان دادم / شهاب نگاهش مرده بود (*هشت کتاب*: آن برتر، ۱۵۵).

۲-٦-٤- شهاب

در فرهنگ قرآنی، شهاب ثاقب رجم‌کنندهٔ شیاطین است (قرآن کریم، ۳۷/۱۰) و در اندیشه‌های اساطیری کهن، عبور و درخشش شهاب‌ها به منزلهٔ جنگ میان خدایان یا سربازان آن‌ها دانسته می‌شد که - گوی‌هایی آتشین به سوی هم پرتاب می‌کنند. این پدیدهٔ کیهانی در افسانه‌های رومانیایی به صورت عبور اژدهایان در آسمان تلقّی شده است. آن‌ها بر این باور بودند که اژدهایان تنها یک بار در سال از آسمان عبور می‌کنند. همچنین آنگلوساکسون‌ها گذشتن شهاب از آسمان را به معنای گذشتن «اِسکیرنیر» پیک بادپای خدایان می‌پنداشتند و بارش‌های شهابی را به منزلهٔ یورش شیاطینی می‌دانستند که قصد کشتن اِسکیرنیر را دارند (کاشانی‌راد، ۱۳۷۸).

هدایت و راهنمایی: در شعر سهراب تنها دو بار از این نشانه یاد شده است و هر دو بار هم مدلولی قریب به معنای هدایت و راهنمایی دارد. پیش از این دیدیم که سهراب از مرگِ «شهاب نگاه» سخن می-

گوید که چشم فرو بسته و راهی را نشان نمی‌دهد و در شعر زیر نیز «انگشتِ شهاب» بـه اشـارتی کوتـاه، راهی می‌نماید که جز به بی‌راهه نمی‌رود:

چشمک افق‌ها چه فریب‌ها که به نگاهم نیاویخت! / و انگشت شهاب‌ها چه بیراهه‌ها که نشانم نـداد! / آمدم تا تو را بویم، / و تو: گیاه تلخ افسونی! (*هشت کتاب*: پاداش، ۹۹).

نتیجه‌گیری

از مجموع آنچه گفتیم نتایج زیر به دست می‌آید:

اولاً با توجه به جدول کمّی ارائه شده، پربسامدترین نشانهٔ کیهانی که در شعر و نقاشی سـهراب مجـال بروز یافته، فضا، آفتاب، ماه، خورشید و آسمان است. ثانیاً نشانه‌های آسـمانی بـه نـوعی ارزش مـاورایی و ملکوتی‌شان را برای سهراب تداعی می‌کنند و همواره نشانه‌ای از تجلی حقیقت و وصول به نور و روشنی هستند. ثالثاً شعر سپهری شعری مفهوم‌گراست و از جمله مفاهیم مهم در شعر او می‌توان به عرفان، به ویژه عرفان شرقی اشاره کرد. رابعاً شعر سپهری جوهری نمادگرایانه دارد و بیشتر نشانه‌ها در شـعر و نقاشـی او ماهیتی نمادین دارند. خامساً سهراب یک دال را برای بیان یک مدلول مشخص به کار نمـی‌بـرد، بلکـه در شعر او با تراکم مدلول‌ها روبه‌رو هستیم. نهایت این که با بررسی شـعرها و نقاشـی‌هـای سـپهری، نـوعی وحدت موضوعی، تصویری، احساسی و فکری میان نشانه‌ها به چشم می‌خورد به گونـه‌ای کـه مـی‌تـوان شعر سهراب را نقاشی با کلمات و نقاشی‌های او را سروده‌هایی با رنگ‌ها دانست.

یادداشت‌ها

۱- دال‌ها را از این حیث که چه کارکردی دارند می‌توان به دال‌های مهمل که به هیچ مدلولی دلالت نمی‌کننـد، دال-های یک سویه که مدلول مشخصی دارند و دال‌های چندمعنایی (Polysemy) تقسیم کرد.

۲- حافظ هم می‌گوید: در ازل پرتو حسنت ز تجلی دم زد‖ عشق پیدا شد و آتش به همه عالم زد (حافظ، ۱۳۶۸: ۵۹).

۳- این مکث زمانی را از روی شکل و ساختار ظاهری شعر می‌توان تشخیص داد.

کتابنامه

قرآن کریم.

احمدی، بابک. (۱۳۸٤). *از نشانه‌های تصویری تا متن: به سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری*. تهران: مرکز. چاپ پنجم.

_____ . (۱۳۷۲). *ساختار و تأویل متن*. تهران: مرکز.

احمدی، محسن. (۱۳۸۱). *شناسایی راز گل سرخ: نقد و گزیدهٔ شعرهای سهراب سپهری*. تهران: نگاه. چاپ سوم.

اسکولز، رابرت. (۱۳۸۳). *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: آگاه.

افشار مهاجر، کامران. (۱۳۷۹). «حضور نمادها در هنر سنتی ایران». *هنرنامه؛ فصلنامهٔ علمی-پژوهشی دانشگاه هنر*. س۳. ش٦. صص٦٣-٥١.

اقبال، فرزاد. (۱۳۸۷). «پارسای عاشق؛ بازخوانی شعری از سهراب سپهری». *مجموعه مقالات؛ نشریهٔ داخلی*. ش۵۱. صص ٤٠-٣٩.

الیاده، میرچا. (۱۳۷٦). *رساله در تاریخ ادیان*. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: سروش. چاپ دوم.

اوشیدری، جهانگیر. (۱۳۷۱). *دانشنامهٔ مزدیسنا*. چاپ اول. تهران: مرکز.

بارت، رولان. (۱۳۷۰). *عناصر نشانه‌شناسی*. ترجمهٔ مجید مجیدی. تهران: الهدی.

بایار، ژان‌پیر. (۱۳۷٦). *رمزپردازی آتش*. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: مرکز.

بهار، مهرداد. (۱۳٦۹). *بندهشن*. تهران: توسن.

پاکباز، رویین؛ یعقوب امدادیان و دیگران. (۱۳۷۹). *به باغ همسفران*. تهران: مؤسسهٔ نظر.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۹). *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی*. تهران: علمی و فرهنگی. چاپ هفتم.

جمشیدیان، همایون. (۱۳۸۵). «بانوی بادگون؛ بررسی و تحلیل آنیما در شعر سهراب سپهری». *فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی*. ش ۱۲ و ۱۳. صص ۹۸-۸۳

چندلر، دانیل. (۱۳۸۷). *مبانی نشانه‌شناسی*. ترجمهٔ مهدی پارسا. تهران: سورهٔ مهر. چاپ سوم.

حسینی، مریم. (۱۳۸٦). «رمزپردازی نردبان در شعر مولوی». *کاوش‌نامه*. س۸ ش۱۵. صص ۳۸-۹.

حسینی، مهدی. (۱۳۹۰). *روزنه‌ای به رنگ (مروری بر نقاشی‌های سهراب سپهری)*. به کوشش یعقوب امدادیان و احسان آقایی. تهران: مؤسسهٔ توسعهٔ هنرهای تجسمی معاصر.

خواجه عبدالله انصاری. (۱۳٦۲). *طبقات الصوفیه*. مقابله و تصحیح دکتر محمد سرور مولایی. تهران: توس.

دانشور، سیمین. (۱۳۷۵). *شناخت و تحسین هنر*. تهران: سیامک.

دانشور کیان، علی. (۱۳۸۵). «یادداشتی بر بن‌مایه‌های تصویری در شعر «صدای پای آب» سهراب سپهری». *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران*. ش۱۷۷. صص ۱۳۱-۱۱۷.

دانیلز، مایکل. (۱۳۷۱). *خودشناسی با روش یونگ*. ترجمهٔ اسماعیل فصیح. تهران: فاخته.

دوبوکور، مونیک. (۱۳۷۳). *رمزهای زنده جان*. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: مرکز.

ریگ ودا. (۱۳۷۲). *گزیدهٔ سروده‌های ریگ ودا*. به اهتمام دکتر محمدرضا جلالی نایینی. با مقدمهٔ دکتر تاراچند. تهران: نقره.

سپهری، سهراب. (۱۳۸۹). *اتاق آبی*. به کوشش پیروز سیار. تهران: سروش. چاپ دهم.

_____ . (۱۳۸۵). *هشت کتاب*. تهران: طهوری. چاپ هفدهم.

سجودی، فرزان. (۱۳۸۳). *نشانه‌شناسی کاربردی*. تهران: قصه.

_____ . (۱۳۸۸). *نشانه‌شناسی؛ نظریه و عمل*. تهران: علم.

سلطان کاشفی، جلال‌الدین. (۱۳۸٦). *تا شقایق هست ... (گزیده‌ای از نقاشی‌های سهراب سپهری)*. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، انتشارات فرهنگستان هنر.

سهروردی، یحیی بن حبش (شیخ اشراق). (۱۳۵٦). *مجموعه مصنفات شیخ اشراق شهاب‌الدین یحیی سهروردی*. به تصحیح و مقدمه [به زبان فرانسه به قلم] هنری کربن. تهران: انجمن شاهنشاهی فلسفهٔ ایران. چاپ دوم.

سیدحسینی، رضا. (۱۳۷٦). *مکتب‌های ادبی*. تهران: نگاه. چاپ یازدهم.

شایگان، داریوش. (۱۳٦۲). *ادیان و مکتب‌های فلسفی هند*. تهران: امیرکبیر. چاپ سوم.

شریفیان، مهدی. (۱۳۸٦). «بررسی فرآیند نوستالژی در اشعار سهراب سپهری». *مجلهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان*. س۵. صص ۷۲-۵۱.

_____ . (۱۳۸٤). «نماد در اشعار سهراب سپهری». *پژوهش نامهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی*. ش ٤۵ و ٤٦. صص ۱۳۰-۱۱۳.

شمیسا، سیروس. (۱۳۷۲). *نگاهی به سپهری*. تهران: مروارید. چاپ چهارم.

شوالیه، ژان گربران آلن. (۱۳۷۸). *فرهنگ نمادها، اساطیر ....* ترجمهٔ سودابه فضایلی. تهران: جیحون.

صمدی، مهرانگیز. (۱۳٦۷). *ماه در ایران*. تهران: علمی و فرهنگی.

طلایی مینایی، اصغر. (۱۳۸۳). *عرفان؛ زیبایی‌شناسی و شعور کیهانی*. ترجمهٔ سیدرضا افتخاری. تهران: مؤسسهٔ فرهنگی رسا.

عابدی، کامیار. (۱۳۷۵). *از مصاحبت آفتاب؛ زندگی و شعر سهراب سپهری*. تهران: ثابت.

عبداللهیان، بهناز. (۱۳۷۸). «نمادهای مهر و ماه در سفالینه‌های پیش از تاریخ ایران». *هنرنامه؛ فصلنامهٔ علمی- پژوهشی دانشگاه هنر*. س ۱. ش ۲. صص ٦۳-٤٦.

عطار، فریدالدین. (۱۳۸۳). *منطق‌الطیر*. تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: سخن.

عین‌القضات همدانی. (۱۳٦۲). *نامه‌های عین‌القضات همدانی*. جلد اول. به اهتمام علینقی منزوی و عفیف عسیران. تهران: منوچهری و زوّار. چاپ دوم.

فولادی، علیرضا. (۱۳۸۹). *زبان عرفان*. تهران: سخن.

کاشانی راد، علی. (۱۳۹۱). «شهاب‌باران در اسطوره‌ها و افسانه‌ها». *مجلهٔ الکترونیکی رصدگاه* (http://www.rasadgah.com). (۲۰ آبان ۱۳۷۸)، [دسترسی ۵ شهریور ۱۳۹۱]

مصفی، ابوالفضل. (۱۳۸۸). *فرهنگ اصطلاحات نجومی همراه با واژه‌های کیهانی در شعر فارسی*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی. چاپ چهارم.

مقدادی، بهرام. (۱۳۷۸). *هدایت و سپهری*. تهران: هاشمی.

نجم رازی. (۱۳٦٦). *مرصادالعباد*. تصحیح محمدامین ریاحی. تهران: علمی و فرهنگی.

هزاره، داوود. (۱۳۸۳). *سیاه و سپید؛ مقایسه و نقد تحلیلی شعر سهراب سپهری و م. امید*. مشهد: پاژ.

یاحقی، محمدجعفر. (۱۳٦۹). *فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی*. تهران: مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی و سروش.

یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۵۲). *انسان و سمبول‌هایش*. ترجمهٔ ابوطالب صارمی. تهران: امیرکبیر.

_____. (۱۳٦۸). *چهار صورت مثالی*. ترجمهٔ پروین فرامرزی. تهران: آستان قدس رضوی.

_____. (۱۳۷۳). *روان‌شناسی و کیمیاگری*. ترجمهٔ پروین فرامرزی. تهران: آستان قدس رضوی.

Pierce, Charles Sanders. (1931-1958). *Collected Writings*. Cambrige: Harvard University.

سایت رسمی سهراب سپهری (*http://www.sohrabsepehri.org*) (آخرین بازنگری ٦ دی ماه ۱۳۸۹)