

مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) دانشگاه شیراز

سال دوازدهم، شماره‌ی دوم، تابستان ۱۳۹۹، پیاپی ۴۴، صص ۱-۲۵

DOI: 10.22099/JBA.2019.30640.3139

جستجوی انگاره‌ی خانه در آثار «سهراب سپهری» بر مبنای پدیدارشناسی تخیل
«گاستون باشلار»

مجید سرمدی **

زیبا پریشانی *

حسین یزدانی ****

فاطمه کوپا ***

دانشگاه پیام نور

چکیده

«خانه» یکی از مؤلفه‌های اصلی در تخیل ادبی است که انگاره‌های متفاوتی را صورت‌بندی می‌کند. در انگاره‌ی خانه، مفاهیمی چون هویت‌یابی، دل‌بستگی، فضائیت وجود (به تعبیر هایدگر)، مکان‌کاوی روان (به تعبیر باشلار)، انسجام کالبد روان‌شناختی (از دیدگاه شولتز)، انگاره‌ی ماندلا یا تمرکز روان ناخودآگاه از جنبه‌ی روان‌شناختی یونگ و مانند آن، دیده می‌شود. خانه‌ی زادگاه مهم‌ترین انگاره‌ای است که در اشعار و آثار ادبی مشهور می‌توان یافت. انگاره‌ی خانه که سرشار از رمانس، با تمام ویژگی‌های آن است، بی‌شک نزد هر شاعری دارای ویژگی‌هایی خاص، مطابق با رویکرد آن شاعر به جهان و هستی است و سبک‌شناسی این انگاره می‌تواند رویکردی مناسب برای شناخت جهان درونی و ذهنی شاعر باشد. مقاله‌ی حاضر به سبک‌شناسی انگاره‌ی خانه در هشت کتاب سهراب سپهری

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی پیام نور zparishani@yahoo.com (نویسنده مسئول)

** دانشیار زبان و ادبیات فارسی msi_ir@yahoo.com

*** استاد زبان و ادبیات فارسی f.kouppa@yahoo.com

**** دانشیار زبان و ادبیات فارسی hyazdani45@yahoo.com

تاریخ پذیرش مقاله: ۹۸/۲/۲۵

تاریخ دریافت مقاله: ۹۷/۶/۱۹

می‌پردازد و با بخش‌بندی آن به سه دوره‌ی متفاوت و متمایز، رویکرد سپهری را به مفهوم خانه، از ابتدا تا انتهای دوره‌ی شاعری در مجموعه‌ی هشت کتاب و همچنین کتاب ناتمام *اطلاق آبی* بررسی می‌کند. از بررسی این سه دوره می‌توان دریافت که چگونه مفهوم خانه، در سه ایماژ متفاوت، در تخیل ناخودآگاه سپهری شکل گرفته است و چگونه یک ایماژ مشخص - در اینجا خانه - در محور جانشینی تخیل، به تصویری دیگر، دگرذیسی می‌یابد.

واژه‌های کلیدی: انگاره‌ی خانه، سهراب سپهری، گاستون باشلار، هویت.

۱. مقدمه

انسان و خانه دو مفهوم توأمان هستند. وابستگی انسان به خانه، مکان‌هایی که در آن زیسته است و تأثرات روانی سکونت در او، موضوعی است که دل‌مشغولی فیلسوفان، روان‌شناسان و اندیشمندان دانش هرمنوتیک است. درحقیقت مکان و فضا یکی از اصلی‌ترین مؤلفه‌های فرهنگ انسانی است؛ انسان در فضا زندگی می‌کند و هستی ایدئال خود را نیز در قالب «خانه» یا فضای مطلوب خود بازسازی می‌کند. به سخن باشلار، خانه برای ما هم‌زمان هم خیال‌های پراکنده و هم یک‌پارچه را مهیا می‌کند (رک. باشلار، ۱۳۹۱: ۱۴). «آدام شار» در کتاب *کلبه‌ی هایدگر* در باب فضای مطلوب این فیلسوف نامی سخن می‌گوید و فضای کلبه‌ی او را با خانه‌ای که کارل گوستاو یونگ ساخته، مقایسه می‌کند. این قیاس، تفاوت میان اندیشه‌های فلسفی و روان‌شناختی را بازنمایی می‌کند؛ یکی کلبه‌ی ساده در خلوتی دورافتاده بر لبه‌ی شیب و محلی مناسب برای تفکرات انتزاعی و دیگری ساختمانی گوتیک با بخش‌های زیرزمینی که طرحی همچون ناخودآگاه روان انسانی دارد (رک. شار، ۱۳۹۴: ۱۲). این هر دو - فیلسوف و روان‌شناس - «مکان ذهنی» خود را بازسازی کرده‌اند. هر خانه‌ای بازنمودی از تعامل میان انسان و فضا است؛ تعاملی که در سه سطح شناختی، رفتاری و عاطفی، قابل‌ردیابی و مطالعه است (رک. حجت، ۱۳۹۶: ۵۲). دل‌بستگی به خانه، به‌ویژه خانه‌ی زادگاه یا خانه‌ی پدری، چنان عمیق است که همواره در رؤیا، آثار ادبی - اعم از شعر یا رمان - و هنر تجسمی خود را نشان می‌دهد. این حس دل‌بستگی،

درواقع «پیوندی احساسی و نوعی وابستگی عاطفی مثبت است که بین فرد و خانه شکل می‌گیرد. در اثر این پیوند، خانه به لنگرگاهی عاطفی بدل شده و احساسی از امنیت، اعتماد و رضایت را با خود به دنبال دارد» (همان: ۵۳). هایدگر این حس امنیت و لنگرگاه را در خود ریشه‌ی واژه‌ی «سکونت» در زبان آلمانی جستجو می‌کند. از نظر هایدگر، انسان، اساساً موجودی «فضامند» است و ریشه‌ی «وجود» با «سکنی» گرفتن از یک تبار واژگانی است. از دیدگاه او، «هستن» به مفهوم «سکونت‌داشتن» است و «انسان‌بودن، یعنی همچون میرنده‌ای بر روی زمین سکونت‌داشتن. هایدگر می‌گوید: «ساختن» فی‌الغالب «سکنی‌گزیدن» است» (غزنویان، ۱۳۹۵: ۱).

از دیدگاه هایدگر، «فضامندی» (spatiality) مهم‌ترین کیفیت هستی‌انسانی در عالم است. وجود انسانی در بنیان و ذات هستی‌انسانی او عجین در فضا است و ذهن انسانی، تنها می‌تواند در قالب «فضا» خویش را بازیابی کند و به شناخت درآورد. بودن، بدون «بودن» در مکان» مفهومی بی‌معنا است؛ من تنها می‌توانم در «جایی» باشم؛ بنابراین پرتاب‌شدگی به هستی (دازاین) پرتاب‌شدگی به مکان نیز هست و از این‌رو در شعر شاعران مدام به همنشینی دو مفهوم زمین و خانه برمی‌خوریم (رک. باشلار، ۱۳۹۱: ۴۵)؛ به تعبیر نیما یوشیج: دنیا خانه‌ی من است.

پرسش بنیادین این مقاله آن است که این خانه‌ی وجود زبانی (به تعبیر هایدگر)، چگونه در نظام هندسی و زیباشناختی خانه، هیئت تصویری خود را باز می‌یابد و این‌که چگونه با دگرذیسی ایماژ خانه در دوره‌های مختلف شعری یک شاعر مشخص، می‌توان تحول هستی‌زبانی آن شاعر را پی‌گرفت. این‌که زبان یک شاعر در دوره‌های مختلف، به سمت تمثیل، نمادپردازی، معناگرایی انتزاعی یا تصویرپردازی استعاره‌ی و مانند آن متمایل گردد را می‌توان از طریق پی‌گیری ایماژ مشابه و سیر آن دنبال کرد و قطعاً خانه یکی از بنیادی‌ترین این ایماژها و سوژه‌ای کم‌مانند برای چنین جستجویی است. از سوی دیگر، در این بررسی گاه‌شمارانه (تاریخ تحول یک ایماژ)، می‌توان بررسی کرد که چه بخش‌هایی از یک ایماژ، در سیر تحول و دگرذیسی آن، به تصویر بعدی وام داده شده؛

مثلاً، کدام قسمت‌های خانه یا تأثرات حسی برآمده از آن، همچنان برای شاعر اهمیت داشته و در ذهن و شعر او ماندگار بوده است.

۲. پیشینه‌ی پژوهش

در باب خانه و اهمیت آن در اسطوره و ادبیات، کتاب‌های بی‌شماری نگاشته شده است. ویژگی‌های خانه و بازتاب آن در اسطوره، متون مذهبی و ادبیات، دست‌مایه‌ی جستجوهای بسیاری بوده است. براتی (۱۳۸۲) در مقاله‌ای مفصل با عنوان «بازشناسی مفهوم خانه در زبان فارسی و فرهنگ ایرانی» تصویری چکیده و جامع از ارتباط ادب ایرانی و خانه در دوره‌های مختلف از عهد پیشاتاریخی تا زمان معاصر به دست داده است. پیرنیا (۱۳۹۲) در دو جلد کتاب *آشنایی با معماری اسلامی* به تقارن مفاهیم درونی و برونی خانه و چگونگی عینیت‌یابی تأثرات و مفاهیم در صورت بیرونی و جسمی خانه می‌پردازد. محمودی‌بختیاری (۱۳۷۸) در مقاله‌ی «تکواژ خانه و عملکرد معنایی آن در ساخت واژه‌ی زبان فارسی» به جنبه‌ی نحوی و ترکیبی خانه در ژرف‌ساخت زبان فارسی می‌پردازد و از این بابت اثر وی بسیار نادر و خواندنی است. بemat (۱۳۹۳) در کتاب شهر *اسلامی*، بحثی مفصل در باب زیباشناسی خانه‌های اسلامی و به‌ویژه خانه‌های مراکش که از قرن سوم هجری تا امروز باقی مانده، پرداخته است. ایمس راپوپورت (۱۳۸۲) نیز در «خاستگاه‌های فرهنگی معماری» به چگونگی تجلی فرهنگ و سنت‌های فرهنگی در قالب ساخت خانه می‌پردازد. در باب خانه‌های ایران، چندین جلد کتاب نفیس با عنوان *خانه‌های کاشان*، *خانه‌های یزد* و مانند آن نوشته شده و در آن، به مهم‌ترین مؤلفه‌های معمارانه و زیباشناختی خانه‌های قدیمی با بافت‌های متفاوت و تقسیمات فضایی خاص، متناسب با شرایط اقلیمی - بومی مختلف در ایران پرداخته شده است. هاشمی (۱۳۷۵) در مقاله‌ی «معماری خانه‌ی خیال» به بازتاب ساختار خانه در ادبیات پرداخته و چگونگی انعکاس این مفهوم را در شکل ایماژهای ادبی توضیح داده است. شار (۱۳۹۴) نیز در کتاب *کلبه‌ی هایدگر*، به تعامل میان اندیشه و مبانی فلسفی یک فیلسوف و روان‌شناس و باز نمود آن

در ساخت خانه‌ی خیال توجه کرده است. می‌توان فهرست جستجوها در باب خانه را تا صدها صفحه همچنان ادامه داد؛ اما آنچه در اینجا مورد توجه ماست، چگونگی شکل‌بندی تصویر یا ایماژ خانه در آینه‌ی ناخودآگاه سهراب سپهری و بازتاب آن در تصویرهای شعری اوست؛ بنابراین، موضوع اصلی مورد پژوهش، هرمنوتیک و بوطیقای خانه در اشعار سپهری است؛ در نتیجه جستجوهای مرتبط با تخیل خانه در ادبیات بیشتر مورد نظر ما بوده است. بنیان اصلی مقاله‌ی حاضر، مبتنی بر تحلیل‌های ایماژیک «گاستون باشلار» از معماری خانه‌های خیال در کتاب *بوطیقای فضا* است.

۳. خانه و کیفیت فضایی: بالنو؛ آلمن و شولتز

«اتو فردریش بالنو» (f. baleno) از منظری انسان‌شناختی به اهمیت خانه در وجود انسان می‌نگرد. بالنو ابتدا به این نکته اشاره می‌کند که هرگاه به سفر می‌رویم، هتل یا خانه‌ای که اجاره می‌کنیم، مبدل به «نقطه‌ی صفر» آن شهر می‌شود و به هر کجای شهر که می‌رویم، همواره فاصله‌ی خود را با این نقطه‌ی مکانی ارزیابی می‌کنیم. همچنین است، سنجش مکان‌های مختلف شهر با خانه‌ی مسکونی خود؛ این که فلان نقطه دور است یا نزدیک، همواره با «نقطه‌ی صفر» که خانه‌ی محل سکونت ماست، سنجیده می‌شود. بدین لحاظ، «خانه» همواره مرکز ثقل اندیشه و «بودن در فضای عمومی» است. در مفهوم انسانی فضای بالنو، نقاط صفر یا ثابتی وجود دارند. وی به‌طور مفصل، قطبیت حرکت و بازگشت به مکان‌های موروثی (خانه) یا نقطه‌های صفر موقتی (هتل) را توضیح می‌دهد و آن‌ها را به‌عنوان مراجع اصلی، درون یک سامانه‌ی ذهنی از جهت‌یابی فرض می‌کند. این چیزی است که او «مرکز فضا» می‌خواند. با این اوصاف، سکونت در یک مکان، نوعی نظام یا سامان‌بندی فضایی در ذهن به‌وجود می‌آورد که موجب قطبیت فضا و تشخیص موقعیت فرد در جهان اطراف می‌گردد. نقطه‌ی ثقل یا «مرکز فضا» نیز محل سکونت فرد است؛ بدین لحاظ بالنو می‌گوید: «اگر ما از آپارتمان خود به یک آپارتمان جدید نقل مکان کنیم، تمامی دنیای ما، مجدداً به شکل تازه‌ای سازماندهی می‌شود» (اگتر، ۱۳۸۴: ۲۹).

از نظر بالنو «خانه» با مفهوم «ریشه» و «ریشه‌داشتن» پیوندی عمیق دارد. انسان، بی‌خانه، موجودی بی‌ریشه است و سکونت، اولین شرط هویت‌یابی آدمی است. سکونت از نظر بالنو به معنای «در خانه بودن» است و این بر وضعیت خاصی دلالت دارد. وضعیتی که مبتنی بر مفاهیم عمیقی همچون پناه، امنیت، حس آرامش و وجود مرکز است (همان: ۳۴). بدین ترتیب است که از نظر بالنو خانه یا محل سکونت، امری انسان‌شناختی است؛ وی می‌گوید: «خانه در سراسر متن زندگی انسان، مبنایی بنیادین است. خانه برای احساس امنیت در خودشناسی انسان‌ها ضروری است. فقط یک موجود ساکن می‌تواند، گوهر خود را یافته و انسانی کامل گردد. بدون مسکن، تباهی درونی انسان اجتناب‌ناپذیر است» (همان).

«آلمن» از دیدگاهی دیگر به رابطه‌ی انسان و خانه پرداخته است. به نظر او این ارتباط، چندوجهی و در سطوح متفاوت است و مفهومی است که آلمن آن را «نیروی گرانش مؤثر میان انسان و مکان» تعریف می‌کند. تأثیر حسی، عاطفی و درونی مکان بر انسان، اساس تفکر دل‌بستگی به مکان می‌باشد، رابطه‌ای که «توان» (tuan) آن را «توپوفیلیا» یا «عشق به مکان» تعریف کرده است (رک. حجت، ۱۳۹۶: ۵۲). از این زاویه، خانه به معنای «تعلق‌داشتگی» است و این «تعلق» جدای از مفهوم «علاقه»، به معنای «وابستگی» نیز هست، البته وابستگی دو سویه؛ نه تنها انسان به یک خانه‌ی خاص وابسته است و جهان ذهنی و تخیلی او در آن شکل گرفته، بلکه آن خانه نیز برای تفسیر دقیق از خویش و بازنمایی امکانات ذهنی نهفته در خود، نیازمند «ساکن» آن خانه است. «جی کابز» این معنا را در حس «تعامل دوجانبه» بررسی می‌کند و «دل‌بستگی به مکان را به‌عنوان خصیصه‌ای عمیق می‌داند و معتقد است که افراد در مواجهه با برخی مکان‌ها ابراز می‌کنند که: من به آن تعلق دارم و بدین وسیله بدان مفهوم خانه می‌بخشند» (همان: ۵۲).

«هویت مکانی» در ادبیات روان‌شناسانه مفهومی بسیار آشناست؛ «بیگانه» همواره با «بی‌خانه» هم‌طراز قرار می‌گیرد؛ چراکه «گان» سویه‌ی دیگر «خان» است. این پیوند عمیق میان «هویت» و «خانه» امری است که نوربرگ شولتز بدان توجه کرده است. به باور شولتز، خانه، مبنای «هویت‌بخشی» به انسان است. دیوارهای خانه‌ی پدری، ساختار

چهارچوب ذهنی و هویت فرد را تعریف و مشخص می‌کنند. تنها با سکونت و احساس «قرار» و «امنیت» است که خشت‌های هویتی هر فرد، ساخته می‌شود؛ بنابراین، خانه تنها یک سرپناه ساده نیست؛ فضای انضمامی و محسوسی است که با فضای ذهنی هویت تطابق می‌یابد: «محیط تنها در صورتی به محیط اجتماعی بامعنایی مبدل می‌شود که امکاناتی غنی در تعیین هویت به ما ارزانی کند. زندگی بشر در هر جایی «قرار» نمی‌گیرد؛ بلکه فضایی را که حقیقتاً عالم کوچکی است؛ یعنی نظامی از مکان‌های بامعنا، پیش‌انگاری می‌کند» (نوربرگ شولتز، ۱۳۸۲: ۵۴). این هویت فضایی (چنانکه بعدتر خواهیم گفت، همپوشانی فضا و من درونی) را می‌توان به روشنی در غزل حافظ جستجو کرد:

رواق منظر چشم من آشیانه‌تست کرم نما و فرود آ که خانه‌ی تست

(حافظ، ۱۳۷۱: ۲۲)

رواق، ورودی خانه است. یک آرگ بلند که چشم‌انداز بیرونی را قاب می‌بندد؛ درست همچون ابرو که سایه‌بان چشم است و «منظر» دید را تعیین می‌بخشد. این طاق قوسی، بی‌درنگ در تخیل شاعر، با «لانه»ی پرندگان، لانه‌های تخم‌مرغی شکل بر فراز شاخ و برگ‌ها پیوند می‌یابد و مأمنی گرم، همچون خانه را برای ورود یار، شکل می‌بخشد. در اینجا، یار اثری که از فراز آسمان فرودمی‌آید، آستانه‌ای در بالا (بر بام) برای پانهادن می‌خواهد و بلافاصله، شاعر، ابروی خویش را چون طاقی بر لانه‌ی چشمان خود آرگ می‌زند تا آستانه‌ای برای خانه‌ی دل بسازد: ورود یار از طبقه‌ی بام به سرداب دل. این هویت فضایی، یا همسانی درون با فضا است که تن تخیلی را با خانه همسان می‌کند.

از این گفته کاملاً پیداست که به دیدگاه شولتز، «معنا» همواره با «خانه» در ارتباط است. انسان، مکان زیسته‌ی خود را معنا می‌کند و مکان نیز به هویت انسانی معنا می‌بخشد؛ معنا همواره حاصل زیستن در مکان است. دقیقاً از همین زاویه است که شولتز، بحران هویتی معاصر را نتیجه‌ی آن می‌داند که «خانه»، به‌عنوان فضای مسکون، نه تابعی از «هستی مطلوب، یا مکان مطلوب برای زیستن، بلکه تابعی از بورس‌بازی اقتصادی است، به تعبیر زیبای داریوش شایگان، «انگار که آدمی با محیطی خالی از هر نوع محتوای

عاطفی و تهی از اقلیم حضور سروکار دارد. برحسب تصادف، بسته به قواعد اقتصادی می‌خمد و باز می‌شود، از بورس‌بازی زمین پیروی می‌کند و بر پایه‌ی معیارهای کمی بی‌خاصیت و سترون شکل می‌گیرد» (شایگان، ۱۳۹۲: ۸۸). سپهری در *صدای پای آب* این «بیگانگی و بی‌هویتی» شهر جدید را که مکان را از هرگونه حضور هویت‌بخشانه عاری می‌کند، به‌زیبایی، به شهری هندسی تعبیر کرده است: «شهر پیدا بود: رویش هندسی سیمان، آهنگ، سنگ. / سقف بی‌کفتر صدها اتوبوس / گل‌فروشی گل‌هایش را می‌کرد حراج...» (سپهری، ۱۳۵۸: ۲۸۰).

شولتز، کیفیت خانه‌های قدیمی را در برابر کمیّت خانه‌های جدید می‌گذارد و می‌نویسد: «امروزه ما فقط با کمیّت‌ها در ارتباطیم. از کودکی یاد می‌گیریم که اندازه‌گیری و تقسیم‌بندی کنیم. نوعی ادراک سیطره‌یافته که عموماً به‌عنوان ادراک علمی شناخته شده است و این‌که به‌طور کلی فقدان چیزها و مکان‌ها به ازدست‌دادن «عالم» می‌انجامد. انسان مدرن «بی‌عالم» می‌شود! از این رو، هویتش را ازدست‌می‌دهد؛ همان‌گونه که ادراک اجتماعی و مشارکتش را ازدست‌می‌دهد. وجود، بی‌معنا می‌شود و بشر «بی‌خانمان»؛ چراکه تعلق به یک تمامیت بامعنا ندارد» (نوربرگ شولتز، ۱۳۸۲: ۳۱). از نظر شولتز انسان جدید، دارای هویتی کمی است؛ حال آن‌که انسان دیروز واجد هویتی کیفی بود. این رابطه‌ی معنا و خانه را می‌توان در افسانه‌ی هفت‌گنبد نظامی دنبال کرد. آنجا که هر خانه یا گنبد، رنگ، نماد، معنا و حکایتی درون خود نهفته است. قصه‌گوی هر خانه، حکایت تخیلی خود را برای شاه می‌گوید و شاه از شاه‌راه خواب‌آلود داستان، به حریم معنا راه می‌یابد. هفت‌گنبد بنایی به‌شدت انسانی و معنی‌یافته است و شاید بررسی روان‌شناختی روایت نظامی از این دیدگاه، بسیار جذاب باشد. در نمونه‌ای دیگر این رابطه را در بنای کاخ خورنق می‌توان یافت و سنمار، معمار افسانه‌ای این بنا. در این خانه است که طاق ایوان با گنبد آبی مینای آسمان قرینه می‌گردد و قندیل ستارگان از قوس ایران، خوشه‌ی پروین، چون لوستر آویخته می‌گردد. در اینجا تخیل نظامی به‌واقع جنبه‌ای سروش‌گونه می‌گیرد:

طاقی از گل چنان برآراید کز ستاره، چراغ بر باید

کوشکی برج برکشیده به ماه قبله‌گاه همه سپید و سیاه
ز آسمان برگذشت رونق او خور به رونق شد از خورنق او

(نظامی، ۱۳۷۶: ۵۹)

شاید بهتر از این نتوان تفاوت درک «کیفی» از خانه- در قیاس با ارزش «کمی» از نگاه شولتز- را نشان داد.

۴. باشلار و تخیل

گاستون باشلار، ریاضی‌دان، فیزیک‌دان، شاعر، فیلسوف و معرفت‌شناس فرانسوی (۱۸۸۴-۱۹۲۶) را «فیلسوف خیال» نامیده‌اند. وی گرچه از شناخت‌شناسی علمی آغاز کرد، رفته‌رفته به سمت فلسفه‌ی شناخت کشیده شد و زیر تأثیر ادmond هوسرل، به پدیدارشناسی روی آورد و در آخر، یکسره به پدیدارشناسی تخیل پرداخت و در باب عناصر اربعه (آب، خاک، باد، آتش) کتاب‌های بسیار مهمی نگاشت. «بوطیقا» شاه‌کلید فلسفه‌ی باشلار است. وی درک و شناخت آدمی را از جهان، درکی تخیلی می‌نامد و بر این نظر است که تخیل همواره بر شناخت و کنش مقدم است. به نظر باشلار، انسان، برخلاف نظر هانری برگسون، پیش از آن‌که «موجودی ابزارساز» (homo faber) باشد، موجود تخیل امکانات بالقوه است؛ پرسش اصلی وی نه «چیستی» جهان، بلکه آن است که جهان چه چیزی «می‌تواند باشد»؛ بنابراین آنچه تخیل آدمی را به حرکت وامی‌دارد، «گشودگی» جهان است؛ این‌که جهان، سرشار از امکانات بی‌شمار است و می‌تواند صورت‌های بسیار به خود بگیرد.

از نظر باشلار، انسان، جهان را در صورت چهار عنصر اصلی به تخیل می‌آورد و پدیدارها را در ذات این عناصر و مراتب چهارگانه به شناخت درمی‌آورد. به گفته‌ی ستاری، باشلار که در روانکاوی آتش، به شدت زیر تأثیر علم روان‌شناسی فرویدی است، رفته‌رفته از نگاه روان‌شناختی فرویدی فاصله می‌گیرد، سپس به کارل گوستاو یونگ تمایل می‌یابد و در دو کتاب آخرش (۲۰۰۲، ۲۰۱۱) که در باب زمین و خاک نگاشته (خاک و

رؤیایپردازی/اراده و خاک و رؤیایپردازی آرمیدن)، پدیدارشناسی خاص خود را ارائه می‌کند (رک. باشلار، ۱۳۶۶: ۸). باشلار همواره در حال شناخت و واکاوی صورخیال (ایماژ) است. از نظر او، یک ایماژ با بهره‌گیری از ادات بلاغی مختلف، تخیلی پیچیده و چندلایه را به نمایش می‌گذارد. باشلار بارها برای توضیح نظر خود از اصطلاح «صورت فلکی» استفاده می‌کند. یک صورت فلکی، مجموعه‌ای از ستارگان منفرد با درجه‌های متفاوت از درخشش است که در تخیل آدمی به هم پیوند می‌یابد و مبدل به شکلی مخیل می‌شود. هر ایماژ نیز سازوکاری همانند صورت فلکی دارد. تجربه‌های حسی، تأثرات حسی، برداشت‌های ذهنی، عواطف و تداعی‌های روانی و ناخودآگاه بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند؛ در نتیجه ایماژی عمیق و چندلایه در تخیل هنرمند شکل می‌گیرد که هم، سویه‌ای عینی (ابژکتیو) و هم، جنبه‌ای ذهنی (سویژکتیو) دارد.

به نظر باشلار برای تحلیل و درک هر ایماژ می‌باید به هر دو سویه‌ی عینی و ذهنی آن توجه داشت و البته در این تحلیل، همواره می‌باید کهن‌الگوها را نیز از نظر دور نکرد؛ چراکه کهن‌الگوها از تجربه‌های نیاکان، غنی و سرشار شده‌اند؛ برای مثال، تجربه‌ی «خانه»، تجربه‌ای فردی و آمیزه‌ای از تخیل و تجربه‌ی زیست خود شاعر و همچنین کهن‌الگوی خانه در ذهن نیاکان اوست که زیر تأثیر شرایط اقلیمی و فرهنگی و اجتماعی قرار دارد. باشلار می‌نویسد: «خانه برای ما هم‌زمان هم خیال‌های پراکنده و هم خیالات یک‌پارچه را مهیا می‌کند و در هر دو مورد، خیال‌پردازی بر ارزش واقعیت می‌افزاید» (باشلار، ۱۳۹۱: ۴۳). وی بدین گفته می‌افزاید که «در خانه جذبه‌ای وجود دارد که خیال‌ها را به سمت آن می‌کشد» (همان). از همین‌جا کاملاً پیداست که پدیدارشناسی باشلار، تا چه اندازه چندلایه، پیچیده، عمیق، جامع و دیرپاب است. دقیقاً بدین لحاظ است که از نظر او، پدیدارها و واژه‌ها از معنای قاموسی خود بسیار فراتر می‌روند و با مفاهیم و ذهنیت دیگر، به واسطه‌ی نیروی تخیل پیوند می‌یابند. از همین‌جاست که باشلار تأکید می‌کند که معنا، زبان را می‌بندد و شعر زبان را می‌گشاید. از دیدگاه وی، تصویر خانه در آینه‌ی شعر، مبین گشودگی به سمت معنای خانه است. وی می‌نویسد: «در فضای خانه‌ی خود، منطبق با

تمام دیالکتیک‌های زندگی سکنی می‌گزینیم و روزبه‌روز، در گوشه‌ای از جهان ریشه می‌دوانیم؛ چراکه خانه‌ی ما گوشه‌ای از دنیای ماست... و اولین جهان ما و به تمامی معنی، نظامی است واقعی» (همان: ۴۴).

۵. خانه و تخیل باشلار

اما در باب ارتباط خانه و تخیل (قوه‌ای که انسان را از تمامی موجودات جهان ممتاز می‌کند)، گاستون باشلار بیش از همه اندیشیده است. باشلار که دو دیدگاه فلسفی هایدگر و روش پدیدارشناسانه‌ی هوسرل را با نگرش روان‌شناسانه‌ی یونگ به هم تنیده، بر این باور است که فضاها‌ی زیسته‌شده و اساساً خانه و به‌ویژه خانه‌ی زادگاه، نقش خود را در ناخودآگاه روان آدمی باقی می‌گذارد. سپس این نقش در رؤیاها و شعر و نقاشی و دیگر پدیدارهای روانی انسان باز نمود می‌یابد. بدین لحاظ «تخیل» یا انگاره‌ی شاعرانه، همواره پایه‌ای در «تجربه‌ی زیسته‌شده» دارد. بدین صورت تجربه‌های زیسته‌شده، درونی می‌شوند و مبدل به ذهنیتی درونی می‌گردند. برای او «خانه پیش از هر چیز، فضا و مکانی درونی است» و این درون را باید در قیاس با «بیرون» مثل کوچه یا خیابان یا گشت و صحرا و مانند آن سنجید.

از نظر باشلار، «خانه» مفهومی بسیار پیچیده است؛ مجموعه‌ای از احساس‌ها، خاطره‌ها، اندیشه‌ها، امیدها و آرزوها، ارتباط با دیگرانی که در آن خانه زیسته‌اند، کابوس‌ها و رؤیاهای شیرین درون خانه، حس امنیت، شادی، غم و بسیاری وجوه دیگر. تمامی این وجوه در وجود یک «خانه‌ی خیالی» تمثیل می‌یابند و همواره جلوه‌های خود را در ناخودآگاه فرد ثبت و تبیین می‌کنند. شاید بتوان این مفهوم را در عبارت «خانه‌کردن» بیان کرد: این مطلب در ذهنم خانه کرده است. «برای باشلار مهم‌ترین حسن خانه این است که رؤیاها را در خود می‌پروراند و محافظ رؤیاپرداز است: خانه به ما این امکان را می‌دهد که در آرامش در خیالات خود غرق شویم» (هاشمی، ۱۳۷۵: ۲۳). در واقع از دید باشلار، «امنیت» خانه، نه فقط یک مفهوم بیرونی و انضمامی که مفهومی روانی نیز هست؛ بدون

خانه‌ای خیالی، امکان تخیل و رؤیاپردازی وجود ندارد؛ این خانه‌ی روانی است که امکان خیال‌پردازی را برای شاعر فراهم می‌کند.

از نظر باشلار آنچه مایه‌ی آرامش خانه است، مفهوم «درون‌بودگی» (Interiority) است که حاصل «سکونت» است؛ سکونتی که در شکل «گرمای خانه» در ناخودآگاه نمود یافته است. «گرمای نهان در چیزها» که امری درونی و کانونی است و خود را نهان می‌کند و پنهان می‌کند» (Bachelard, 2011: 38)؛ از این رو، شاعر در تخیل خویش، مدام به امنیت خانه‌ی پدری بازمی‌گردد. شاید بهترین تعبیر برای این سخن باشلار را بتوان در اشعار فروغ فرخزاد یافت؛ خانه‌ی آن‌ها با حیاطی پر از عطر اقاویا در کوچه‌ی «خادم آزاد» که شاعر در تمام دوره‌ی شاعری خود، همواره برای تخیل بدان بازمی‌گردد: «اکنون تو اینجایی / گسترده چون عطر اقاوی‌ها / در کوچه‌های صبح...» (فرخزاد، ۱۳۸۳: ۲۸۵). بررسی این وجه تخیلی خانه یا به تعبیر باشلار «خانه‌ی به تخیل درآمده» در اشعار سهراب سپهری، موضوع این مقاله است. سبک‌شناسی مواجهه‌ی سپهری با مفهوم خانه، در هشت دفتر شعر مجموعه‌ی هشت‌کتاب نشان خواهد داد که این شاعر، چگونه با معنای «سکونت» و «فضا» به گونه‌ای شاعرانه رودررو گردیده است. در واقع شناخت «بوطیقا» یا نظام ادبی خانه، در شعر سهراب، بنیان اصلی این مقاله را تشکیل می‌دهد.

۶. سپهری و سه انگاره از خانه

اگر بخواهیم نگاه سپهری به خانه، یا انگاره‌های خانه را در آثار او تقسیم‌بندی کنیم، به سه دوره‌ی مشخص برمی‌خوریم: دوره‌ی اول که تقریباً از دفتر اول شروع می‌شود و تا منظومه‌ی «صدای پای آب» ادامه می‌یابد؛ دوره‌ی دوم از «صدای پای آب» تا دفتر «ما هیچ ما نگاه»؛ سپس دفتر آخر و نوشته‌ی ناتمام *طاق آبی* که سومین دوره انگاره‌پردازی او در باب خانه است و جنبه‌ای کاملاً نمادپردازانه دارد. این تقسیم‌بندی اساساً با نگاهی پدیدارشناسانه و با توجه به دیدگاه‌های گاستون باشلار انجام می‌پذیرد و در واقع نوعی «تخیل‌نگاری» خانه در آثار سپهری است.

چنانکه گفتیم بدیهی است که از نگاه باشلار، انگاره‌ها، همواره جنبه‌ی زیسته‌شده را نیز نشان می‌دهند و بدین لحاظ، می‌توان در تمامی اشعار سپهری، جنبه‌هایی از فضای محیطی کویری کاشان و خانه‌های کویری را بازجست. حسین‌پور و سقایی می‌نویسند: «شعر سپهری آینه‌ای است که در آن می‌توان چشم‌اندازها و مناظر طبیعی و تاریخی و گل‌ها و گیاهان منطقه کویری کاشان را در آن به تماشا نشست» (حسین‌پور و سقایی، ۱۳۸۴: ۵۲). از این لحاظ، تمامی بخش‌های خانه‌های قدیمی کاشان از قبیل سردابه‌ها، اتاق‌های چنددری، تالار، ایوان، مهتابی، طاق‌های ضربی گنبدی‌شکل، حیاط، حوض و مانند آن را در شعر سپهری می‌توان نشانه‌شناسی کرد.

باشلار در کتاب *بوطیقای فضا*، ابتدا به مفهوم «دیالکتیک درون و برون» و تعاملی که همواره میان درون خانه و برون در کار است، توجه می‌کند. در این حوزه، باشلار به مفهوم روان‌شناختی بسیار مهمی نیز اشاره می‌کند؛ این که برخی شاعران دچار هراس از فضاهای بسته (کلاسترو فوبیا) و بعضی دچار هراس از فضای‌های باز (آگورا فوبیا) هستند (رک. باشلار، ۱۳۸۵: ۵۵)؛ برای مثال، فروغ فرخزاد شاعری است که از بیرون و فضای باز می‌ترسد. برای او «در کوچه باد می‌آید/ این ابتدای ویرانی‌ست» (فرخزاد، ۱۳۸۳: ۳۲۵). کوچه و فضای بیرون پر از ترس است؛ بنابراین «اتاق»، مرکز امنیت است؛ فضایی بسته که به شاعر اجازه می‌دهد تا به درون خویش فرورود و «امنیت» تخیل داشته باشد. تخیل رؤیایپردازانه‌ی فروغ، در امنیت اتاق ساخته و پرداخته می‌شود و به قول باشلار، «همین واقعیت متمرکزشدن در درونی‌ترین مکان محصور و محدود است که دیالکتیک درون و برون را در تمامیت خود آشکار می‌سازد» (باشلار، ۱۳۸۵: ۴۳). در مقابل، سپهری از فضاهای بسته در هراس است و جوای «تا بخوای خورشید، تا بخوای پیوند، تا بخوای تکثیر» (سپهری، ۱۳۵۸: ۲۷۷)، «دشت‌های فراخ» و «کوه‌های بلند» است که محرک لازم را برای تخیل سپهری آماده می‌کنند. سه دوره‌ی تحول ایماژپردازی سپهری را می‌توان چنین سیاهه نمود:

۱.۶. خانه‌ی ترس‌های کودکی

در دوره‌ی اول شعر سپهری، فضای درون و بسته و محصور و به‌طورکلی اتاق، همواره یادآور اندوه و غم است: «رخنه‌ای نیست در این تاریکی / در و دیوار بهم پیوسته است» (همان: ۱۲). تمامی عناصر مانند «خشت»، «خانه»، «سقف» و هر فضای محصور، شاعر را دچار اندوه می‌کند: «خشت می‌افتد از این دیوار / رنج بیهوده نگهبانش برد / دست باید نرود سوی کلنگ / سیل اگر آمد آسانش برد. / باد غمناک زمان می‌گذرد / رنگ می‌ریزد از پیکر ما. / خانه را نقش فساد است به سقف / سرنگون خواهد شد بر سر ما» (همان: ۳۸). حتی پنجره‌های اتاق نیز به جای نور و روشنی و چشم‌انداز بیرون، مایه‌ی هول و هراس‌های ناشناخته‌اند. پشت پنجره، هیولای شب به انتظار نشسته و اتاق شاعر را با سیاهی دهان خود می‌بلعد: «شب ایستاده است / خیره نگاه او / بر چارچوب پنجره من / ... دیری است مانده یک جسد سرد / در خلوت کبود اتاقم» (همان: ۴۸).

در اتاق سپهری «ابرها می‌گرید»، پنجره‌ها «به تهی بازمی‌شوند» و صدای نفس‌های تیره‌ی پرده‌های اتاق را می‌توان به‌خوبی شنید (همان: ۸۹). این گنجی خانه، برخلاف خانه‌ی مأنوس و سرشار از اطمینان کودکی فروغ، برآمده از تردید در شناخت و بازیابی هویت کودکانه و ایجاد نظامی همگن و اطمینان‌بخش از خانه‌ی تخیل در ذهن شاعر است؛ به‌همین دلیل، حتی آنجا که سپهری به‌روشنی، به خانه‌ی کودکی خود ارجاع می‌دهد، نمی‌توان ساختاری نظام‌دار از خانه‌ای ساختارمند را در شعر او دید. گویی خانه‌ی کودکی تکه‌هایی ناهمگن و بدون ارتباط است؛ این مطلب را می‌توان در واژه‌هایی همچون «لک»، «ناشناس»، «بیخودانه» و مانند آن دید: «هنگام کودکی / در انحنای سقف ایوان‌ها / درون شیشه‌های رنگی پنجره‌ها، / میان لک‌های دیوارها / هر جا که چشمانم بیخودانه در پی چیزی ناشناس بود / شبیه این گل کاشی را دیدم / و هر بار رفتم بچینم / رؤیایم پرپر شد» (سپهری، ۱۳۵۸: ۹۲). این خانه‌ی رؤیایی پرپر شده، خانه‌ای که هرگز در ناخودآگاه شاعر، هیئت ساختاری منظم، مطمئن، نظام‌دار و منسجم را نیافته، ویژه‌ی دوران نخست هستی شاعر است.

باشلار در کتاب *بوطیقای فضا*، اشاره می‌کند که «خانه، یکی از بزرگ‌ترین نیروهای ادغام اندیشه‌ها و رؤیاهای آدمی است و عنصر پیونددهنده‌ی این ادغام، تخیل است. گذشته، حال و آینده، خانه را واجد پوشش‌های متفاوت می‌کنند؛ پوشش‌هایی که اغلب در هم تداخل می‌کنند و این‌که بدون خانه‌ی تخیل، انسان موجودی پراکنده است» (هاشمی، ۱۳۷۵: ۲۴). به‌خوبی می‌توان دید که خانه‌ی دوره‌ی آغازین سپهری، فاقد پیوند محکم است؛ هرچند بخش‌های متفاوت خانه، همواره در تخیل و انگاره‌های وی وجود دارد.

باشلار در مکان‌کاوی تخیل خانه، به ساختار عمومی خانه اشاره می‌کند؛ محوری که لاقفل در سه سطح، طبقه‌ی بالا، همکف و زیرزمین تعریف می‌شود. مسلماً امن‌ترین جای خانه، طبقه‌ی همکف است؛ جایی که زندگی روزمره در آن جریان دارد و جایگاه هستی روزانه است. طبقه‌ی بالا، جایگاه اندیشه‌های فلسفی و روشنگرانه است. کله‌ی خانه و زیرزمین و سرداب، موضع ترس‌های ناخودآگاه است. به‌این‌صورت، خانه‌ی به تخیل درآمده (خانه‌ی خیال)، ساختاری همچون روان انسان دارد که در سه سطح آگاهی، فرآگاهی و ناخودآگاهی نظام می‌یابد. ناخودآگاه، همچون سرداب، مسکن مالیخولیا، ترس و جنبه‌های ناشناخته است (رک. باشلار، ۱۳۹۱: ۸۵). هاشمی به نقل از باشلار می‌گوید: «به‌آسانی می‌توان معقولیت بام را در مقابل غیرمعقولیت زیرزمین قرارداد» (هاشمی، ۱۳۷۵: ۱۵)، هرچند گاه بام نیز می‌تواند واجد ترس‌های خاص خویش باشد؛ ترس‌هایی که با هراس سرداب‌ها به‌کلی متفاوتند. اما اصولاً بام، جای اندیشه و شهود است و تفکر؛ به قول سپهری: «و در مصاحبت بام و شیروانی‌ها/ اشاره‌ها به سرآغاز هوش برمی‌گشت» (سپهری، ۱۳۵۸: ۳۱۲). این محور عمودی خانه‌ی خیال، همچون تکه‌های پراکنده‌ی مکان‌های مختلف خانه، در شعر سپهری بازنمایی می‌شود. فضای زیرزمین، «سردابه‌ای است که با پله‌ها به سوی سردی و کرختی مستی می‌روند: «پله‌هایی که به سردابه‌الکل می‌رفت» (همان: ۲۷۸) و گاه زیرزمین دری است گشوده به «مرگ»: «انگار دری به سردی خاک باز کردم/ گورستان به زندگی ام تابید/ بازی‌های کودکی‌ام، روی این سنگ‌های سیاه پلاسیدند» (همان: ۱۴۲) و نیز: «در دهلیزها انتظاری سرگردان بود» (همان: ۱۳۹). بام‌ها

جایگاه «اندوه» اندیشه است: «روی بام گنبدی کاهگلی ایستاده‌ام، شبیه غمی» (همان: ۱۴۰) و پله‌ها، شاعر را به سوی غم می‌برند: «روی این پله‌ها غمی، تنها، نشست» (همان). فضای ایوان، با چند پله‌ی کوتاه از سطح حیاط، یادآور غربت خاکی است: «روی این مهتابی / خشت غربت را می‌بوی» (همان: ۲۵۳). یا: «ستون‌های مهتابی ما را / پیچک اندیشه فروبلعیده است» (همان: ۲۱۰). بعدها در دفتری دیگر، پدر شاعر «پشت دو خوابیدن در مهتابی» می‌میرد (همان: ۲۷۴)؛ از این رو شاید برای سپهری، مهتابی خانه، جایگاه غربت و اندوه و نماد دوری از پدر، البته به تعریف عارفانه‌ی آن، به معنای پدر آسمانی و خدا است. از دیگر پاره‌های مانده در روان ناخودآگاه شاعر، «حوض» است. برخلاف اتاق و زیرزمین، حوض که در حیاط (فضای بیرون و گشوده) است، جلوه‌ای روشن و امیدوارانه دارد: «می‌نشینم لب حوض / گردش ماهی‌ها، روشنی، من، گل، آب / پاکی خوشه‌ی زیست» (همان: ۳۳۶)، «آسمان آبی‌تر / آب، آبی‌تر / من در ایوانم، رعنا سر حوض...» (همان: ۳۴۳). در این اشعار به وضوح می‌توان دید که خانه، پدیداری عمودی است؛ هرچه شاعر از پله‌ها پایین می‌رود، در واقع در درون خویش فروتر می‌رود. پایین رفتن از پله‌ها، به معنای فرورفتن در عمق وجود است؛ همچنان‌که پله‌ها، شاعر را به سمت اندوه درونی فرومی‌برند.

۲.۶. خانه‌ای در فراسوی تاریکی شب

از دفتر «صدای پای آب»، خانه‌ی سپهری تغییر می‌یابد. در واقع شاعر در این منظومه، نشان می‌دهد که چگونه «طفل» و زمان کودکی و البته همراه با آن خانه‌ی کودکی، پاورچین پاورچین در کوچه‌ی سنجاقک‌ها گم می‌شود و شاعر در پی خانه‌ی جدیدی است. اما این خانه‌ی جدید، یک‌باره در منظومه‌ی «صدای پای آب» تجلی نمی‌یابد؛ بلکه در دفترهای پیشین، شاعر مدام اشاره می‌کند که در پی یافتن مکانی جدید برای سکونت و فاصله‌گرفتن از فضای بسته‌ی خانه است: «دیار من آن‌سوی بیابان‌هاست» (همان: ۹۹)؛ به‌همین دلیل شاعر می‌کوشیده تا از بند عقده‌های روانی رهایی یابد و خانه‌ی «ایدئال» خویش را با اندیشه و شهود بنا کند. سپهری در یک شعر عجیب، رویش دانه‌ی این

خانه‌ی جدید تخیلی را در رؤیای شبانه شرح می‌دهد: «بام ایوان فرومی‌ریزد/ و ساقه‌ی نیلوفر بر گرد همه‌ی ستون‌ها می‌پیچد/ کدامین باد بی‌پروا/ دانه‌ی این نیلوفر را به سرزمین خواب من آورد» (همان: ۱۱۹).

باری خانه‌ی ایدئال سپهری، خانه‌ای «خودساخته» است؛ خانه‌ای که در و دیوارش حاصل جستجو و سلوک روحی اوست. این خانه برخلاف خانه‌ی کودکی، نظامی همچون کلبه‌ی هایدگر دارد، آنچه آدام شار آن را «خانه‌ی اندیشه» می‌خواند؛ خانه‌ای که به‌دقت، اجزایش چیده شده‌اند تا بتوانند فضایی مناسب را برای «اقامت» و «سکنای» اندیشه و وجود اندیشمند شاعر فراهم آورند. سپهری برای بنای این خانه، مجبور بود که از فضای تاریک و اندوهناک دوره‌های پیشین عبور کند؛ درواقع، به تعبیر صوفیانه، از تاریکی و شب، به صبح و نور قدم بگذارد و خانه‌ای در ورای سیاهی و ظلمات شب اندیشه بسازد. وی شرح چگونگی بنای خیالی خود را در دفتر «صدای پای آب» چنین می‌آورد: «بار خود را بستم، رفتم از شهر خیالات سبک بیرون/ دلم از غربت سنجاقک پر./ ... شهر من کاشان نیست./ شهر من گمشده است./ من با تاب، من با تب/ خانه‌ای در طرف دیگر شب ساختم» (همان: ۲۷۹).

به‌روشنی می‌توان طنین مفهوم جابلقا- جابلسایی سلوک عارفانه‌ی تصوف کلاسیک و معنای انسان در جایگاه وجودی «غریب» و «گمشده» در عالم خاکی را در نشانه‌های این شعر جستجو کرد. اما این مسئله‌ی مورد نظر این مقاله نیست؛ بلکه مهم، ویژگی‌های خانه‌ی جدید سپهری است: خانه‌ای خودساخته که سرشار از شهودگرایی شرقی است؛ اما همچنان می‌توان در آن ردپای خانه‌های کاشان، باغچه‌ها و درخت و حوض و فواره و سقف و غیره را دید. درواقع این «خانه‌ی نظام‌مند» ذهنی اوست که به قول باشلار و شولتز، اطمینان مکانی لازم را برای زیست ذهنی، تخیل و بازسازی هویت شخصی شاعر فراهم می‌کند؛ یعنی «زادگاهی که سلسله‌مراتب کارکردهای مختلف سکونت‌کردن یا زندگی در یک خانه را برای همیشه در وجود شاعر حک می‌کند» (هاشمی، ۱۳۷۵: ۱۴).

«من در این خانه به گمنامی نمناک علف نزدیکم / من صدای نفس باغچه را می‌شنوم / و صدای ظلمت را، وقتی از برگ‌گی می‌ریزد. / و صدای سرفه‌ی روشنی از پشت درخت، / عطسه‌ی آب از هر رخنه‌ی سنگ، / چکچک چلچله از سقف بهار. / و صدای صاف باز و بسته‌شدن پنجره‌ی تنهایی. / و صدای پاک پوست‌انداختن مبهم عشق. / ضربان سحر چاه کبوترها. / من به آغاز زمین نزدیکم / نبض گل‌ها را می‌گیرم. / آشنا هستم با سرنوشت تر آب، عادت سبز درخت...» (سپهری، ۱۳۵۸: ۲۸۷).

اگر سپهری از کودکی دچار ترس از فضاها‌ی بسته بوده است، خانه‌ی جدید او به وضوح، خانه‌ای کیهانی است؛ خانه‌ای بدون بام، بدون دیوار، بدون سقف و زیرزمین. این یک «کیهان» کوچک‌شده است و سرای شاعر، صغه‌ای به گسترده‌گی جهان است. درحقیقت اگر خانه‌ی کودکی، خانه‌ی رؤیاهای اوست، خانه‌ی جدید، مسکن ذهن و اندیشه‌ها و درک شهودی، به‌عنوان زمینه‌ی شناخت جهان است. این خانه، به تعبیر باشلار «پیکری یگانه» است (رک. هاشمی، ۱۳۷۵: ۱۶) که تمامیت کیهان را «هم‌پوشانی» می‌کند. این‌بار، نه خانه‌ای کوچک که خانه‌ای با وسعت جهان و زمان، مسکن اندیشه‌ی اوست. اما آیا چنین خانه‌ی «بی‌در و پیکری» می‌تواند امنیت لازم را برای سکونت هم «روانی» و هم «اندیشه‌ی» شاعر فراهم آورد؟ این، پرسشی بسیار مهم است و بازگشت گاه‌به‌گاه شاعر به خانه‌ی «ساخته‌شده» و «پیکرمند» را شاید بتوان نوعی جستجوی مأمن و پناهی مطمئن، برای تخیلات شاعرانه-کودکانه درنظرگرفت: «من به خانه بازگشتم، مادرم پرسید/ میوه از میدان خریدی هیچ؟» (سپهری، ۱۳۵۸: ۳۷۰) یا: «پلکان جلو ساختمان / در فانوس بدست / و در اسراف نسیم» (همان: ۳۷۲). می‌بینیم که چگونه «نسیم گریان» در دفترهای پیشین به «نسیم اسرافکار» و رها بدل شده و آن وجود غمزده، پلکان‌ها را ترک کرده است. حتی در جای دیگر، «خشت‌های غربت» نیز به آجرهای «استخوان روز» مبدل می‌شود. آجرها، رنگ استخوانی روشنی روز را به‌عنوان یک انگاره، متجسم می‌بخشند: «طراوت روی آجرهاست، روی استخوان روز» (همان: ۳۸۳). به‌نظر می‌آید که از این به بعد، حتی خانه‌ی دنیای واقعی شاعر نیز به‌واسطه خانه‌ی ذهنی بناشده در فراسوی شب،

مکانی قابل اطمینان و لذت‌بخش برای شاعر می‌شود: «می‌نویسم، و دو دیوار، و چندین گنجشک» (همان: ۳۸۶) و حیاط پر از نور می‌شود و صدای طبیعت و «شاخ پیچک، و رسیدن، و حیاط» (همان). در حیاط خانه، انبوه شاخه‌های سوزنی کاج «مدار حافظه» ای است که سارهای مهاجر پیام بهار را بدان القا می‌کنند و درخت دارای «نیکی جسمانی» است که عفت اشراق را روی شانه‌ی شاعر می‌ریزد. به‌خوبی پیداست که در این دوره، جان شاعر، به صلحی پایدار دست یافته است.

۳.۶. خانه‌ای پنهان در لایه‌ی استعاره‌ها

پیچیدگی‌های استعاری و گاه کلامی آخرین دفتر مجموعه‌ی هشت کتاب، خانه‌ی خیال او را به شکلی افراطی به بازی‌های تصویری و انگاره‌های سورئال نزدیک می‌کند. در این دوره، خانه‌ی شاعر به‌شدت استعاری و اسطوره‌ای است و هر عنصری از خانه، بلافاصله با مفهومی دیرپاب و تصویری و سورئال و مجازی پیوند می‌یابد؛ به‌طوری‌که به‌سختی می‌توان نظامی نشانه‌ای و قابل تأویل در آن‌ها یافت. شاید از این‌روست که سپهری به دوست خود، جلال خسروشاهی گفته بود که وی این دوره‌ی سرگشتگی زبانی را پشت سر خواهد گذاشت و دوباره زبان خود را پیدا خواهد کرد (رک. خسروشاهی، ۱۳۷۵: ۴۵).

بدیهی است که این زبان و این کتاب، همچون «برزخی» گذرنده برای شاعر می‌نموده است؛ برای مثال، «حوض» زیبای سه دفتر پیشین مبدل می‌شود به: «رفتم نزدیک آب‌های مصور/ پای درخت شکوفه‌دار گلابی/ با تنه‌ای از حضور» (سپهری، ۱۳۵۸: ۴۱۵)، یا در جای دیگر: «پشت شمشادها کاغذ جمعه‌ها را/ اندازه انس ما پاره می‌کرد» (همان: ۴۴۱). حتی وقتی نشانی از خانه هست، بلافاصله جسمیت آن در ابهام مجازهای بیانی و سمبلیک ذوب می‌شود: «گاه در سینی فقرخانه/ میوه‌های فروزان الهام را دیده بودم/ در فساد گل و گوشت/ نبض احساس من تنومند می‌شد/ از پریشانی اطلسی‌ها/ روی وجدان من جذب می‌ریخت» (همان: ۴۴۲)؛ «... شاخه مو به انگور مبتلا بود» (همان: ۴۴۵)؛ «... روی پاشویه‌ی

حوض / خون کودک پر از فلس تنهایی زندگی شد» (همان)؛ «... حرمت رشد / از سر شاخه‌های هلو روی پیراهنش ریخت...» (همان: ۴۴۶).

اما از همین دوره، نوشته‌ی منثوری به‌جامانده که طرح سهراب برای بازسازی خانه‌ای تخیلی است که با سویه‌های سمبلیک، اسطوره‌شناختی، روانی، شهودی و با استفاده از اصطلاحات فلسفه‌ی شرق و غرب ساخته می‌شود. از آنجاکه سپهری این رساله را منتشر نکرده بود و به‌صورت دستنویس، پس از مرگ او به چاپ رسید، می‌توان از حاشیه‌نویسی‌های او در کنار صفحات، دریافت که او خشت‌خشت این خانه‌ی خیالی را از کدام منبع برداشته است. *اطاق آبی*، شرح اطاقی در خانه‌ی کودکی‌های شاعر است: «ته باغ ما، یک س طویله بود. روی سرطویله یک اطاق بود. آبی بود. اسمش اطاق آبی بود». بعد: «ما در این اطاق زندگی می‌کردیم. یک روز مادرم وارد اطاق آبی می‌شود، مار چنبرزده‌ای در طاقچه می‌بیند، می‌ترسد. همان روز از اطاق آبی کوچ می‌کنیم» (سپهری، ۱۳۹۲: ۱۲).

سپس شاعر توضیح می‌دهد که آن‌ها به اطاقی سپید کوچ می‌کنند در شمال خانه؛ اطاق پنجدری سپید. «تا پایان در این اطاق می‌مانیم و اطاق آبی تا پایان خالی می‌افتد» (همان: ۱۲). به‌خوبی نشانه‌شناسی سمبلیک رنگ‌ها (آبی و سفید) و قطب‌های جغرافیایی (شمال و جنوب) و وجود سمبولیک «مار» را می‌توان در این نوشته دید. واژه‌ی «کوچ» کاملاً باری عارفانه دارد و پیداست که سپهری از ابتدا در پی نگارش رساله‌ای نمادگرایانه همچون رساله‌ی *حی بن یقظان* یا رسالات رمزی ابن‌سیناست و به دنبال بازنمود نشانه‌های سمبلیک در قالب خانه‌ی مادری؛ خانه‌ای در ازل که بازنمود باغ بهشت است و اغوای مار و کوچ و هبوط... .

سپهری در خود رساله، به تأویل هرمنوتیک نشانه‌های خویش می‌پردازد: «فقدان ترس در شمال است و «ترحم» در جنوب. او این را از رساله‌ای در باب شاخه‌ی ماهایانه بودایی یافته است. سپس می‌نویسد: «رنگ آبی در جنوب بود. اطاق آبی هم در جنوب خانه‌ی ما بود» (همان: ۱۲). بدین ترتیب سلسله‌نشانه‌های سمبلیک در «خانه‌ی» *اطاق آبی* ادامه می‌یابد. شاعر اسطوره‌ی مربوط به «مار» را دنبال می‌کند و آن را مدام با خاطره‌ی مار

کودکی اتاق آبی و مارهای خانه‌ی کاشان گره می‌زند. درحقیقت سپهری در اینجا می‌کوشد تا در ساختاری هم‌پوشانه، رویدادهای واقعی بازمانده از خانه‌ی کودکی در ذهن و خاطر خویش را در سطح نشانه‌های سمبلیک باز تأویل کند. بدین ترتیب هر رویداد، مبدل به یک نشانه‌ی رمزی می‌شود که تأویلی سمبلیک و کیهانی دارد و بازگشایی رمزها نیز، همچون رساله‌ی ابن‌سینا یا سهروردی، بر مبنای نظامی نمادین استوار است. این نظام رمزگرایانه تا پایان *اتاق آبی* ادامه می‌یابد. «یک روز نزدیک سرطوله دیدم دو مار به هم پیچیده‌اند، نقش سنگ‌های ناگاکال (Nogakkal) ... دویدم تا اطاق سرحوض‌خانه در آن طرف باغ، عموی کوچک را صدا کردم. تفنگ دولول خود را برداشت و با من تا سرطوله دوید. مارها را دیدیم. عمویم نشانه رفت. عمویم معنی دو مار به هم پیچیده را بلد نبود؛ نه از اساطیر خبر داشت و نه تاریخ ادیان خوانده بود» (همان: ۱۳). بدیهی است که چنین رساله‌ای، فاقد لایه‌های ناخودآگاه روانی و انگاره‌پردازانه‌ی شاعرانه است که برای باشلار منبعی بی‌همتا برای مکان‌نگاری تخیل خانه است و کتاب *اتاق آبی* را تا سطح متنی رمزنگارانه و کاملاً اندیشیده، تقلیل می‌دهد و از نقش خیال‌گونه‌ی روانی دور می‌کند. جریان‌شناسی دوره‌های شعری سپهری و تبارشناسی ایماژیک او، چنین نشان می‌دهد که سپهری از گونه‌ای تعلق به اشعار سمبلیک و مکتب سمبولیسم، رفته‌رفته به سوی استعاره و مکتب سوررئالیسم گرایش پیدا کرده و راه خویش را تا انتزاع‌گرایی مطلق ادامه داده است. سپهری به دوست خویش گفته بود که خود را از این انتزاع‌گرایی که دفتر «ما هیچ ما نگاه»، نمودی از آن است، رها خواهد کرد؛ اما متأسفانه مرگ، مجالی برای او نگذاشت. به هر رو، تحلیل سیر تحول ایماژ خانه، نمونه‌ای است از روند تغییر ذهنیت سپهری و ساختار شعری او از نمادگرایی تا سوررئالیسم و انتزاع.

۷. نتیجه‌گیری

خانه و تخیل خانه، یکی از مهم‌ترین جنبه‌های بررسی انگاره‌های شاعرانه است. خانه برای بسیاری از متفکران و به‌ویژه منتقدان هرمنوتیک، اهمیتی اساسی در شناخت فضای

ذهنی و جهان شاعر دارد. اگر بخواهیم به سبک‌شناسی تطور حضور جلوه‌های خانه در اشعار سپهری بپردازیم، به سه دوره‌ی شاخص برمی‌خوریم که باز نمودی از چگونگی مواجهه‌ی او با مفهوم خانه، به‌عنوان مأمونی برای تخیل است. به عقیده‌ی باشلار، هرگاه که شاعر یا نویسنده از خانه‌ی کودکی یا خاطرات خود از خانه‌ی زادگاه سخن می‌گوید، در واقع دری به سوی تخیل و روان ناخودآگاه خود در برابر خواننده می‌گشاید.

در دوره‌ی اول، که تقریباً تا دفتر «صدای پای آب» ادامه پیدا می‌کند، خانه وجه و صبغه‌ای کاملاً عاطفی و حسی دارد و نمایی از اندوه و گمشدگی شاعر را بازنمایی می‌کند و مؤلفه‌های واقعی مکان‌های مختلف خانه را که باز نمودی از عواطف و دغدغه‌های ذهنی شاعر هستند، در آن‌ها می‌توان باز شناخت. از دفتر «صدای پای آب» تا دفتر «ما هیچ، ما نگاه»، شاعر خانه‌ای جدید در شعر خود بنا می‌کند که بیشتر وجه و رنگی فلسفی و اندیشه‌گون دارد و تجلی افکار و یافته‌ها و گرایش وی به بینشی شهودی است و البته این دگردیدی با توسع خانه‌ی خیال و بزرگی آن به اندازه‌ی کیهان، شکل می‌گیرد و جهان صغیر با جهان کبیر، به تعبیر دینی و عرفانی آن، یکدیگر را باز می‌تابانند. هر عنصری از خانه، نمودی از سلوک و جایگاهی برای شهود عارفانه است. در دوره‌ی سوم، یعنی دفتر «ما هیچ ما نگاه» و رساله‌ی *اطاق آبی*، خانه‌ی خیال شاعر در لفافه‌ای از نمادها، اسطوره‌ها، تصاویر انتزاعی، مجازی و استعاره‌های بسیار پیچیده و گاه دور از ذهن، پیچیده شده و هرچه بیشتر سویه‌های خاکی و مألوف و آشنای واقعیت محسوس خانه‌ی خاکی را از دست می‌دهد. هر عنصری از خانه به نشانه‌ای رمزی و تأویلی در نظامی کیمیاگرانه و رازپردازانه و نمادین نزدیک می‌گردد. تأویل این نشانه‌ها، با رمزگان اندیشه‌های شرقی و آیین‌های خاور دور و نزدیک ممکن می‌گردد. شاعر چه در خود متن و چه در حاشیه‌ها، چگونگی «خوانش» نقشه‌ی این خانه‌ی جدید را در اختیار خواننده نهاده است.

بدیهی است که چنین جستجویی را می‌توان در باب هر شاعری انجام داد؛ بنابراین موضوع حاضر می‌تواند مبنایی برای پژوهش، درباره‌ی نسبت میان مفهوم خانه و صورخیال شاعران باشد. همچنین در یک دوره‌ی تاریخی مشخص از شعر نو، شاعران

برجسته‌ای چون نیما، شاملو، سپهری، فروغ و اخوان ثالث به ظهور رسیده‌اند که هریک گرایش‌های سیاسی، فلسفی و اجتماعی متفاوتی داشته‌اند؛ مفهوم خانه در شعر ایشان و مقایسه‌ی شعر آنان از این منظر، می‌تواند تصویری تازه از تفاوت مفهوم سکنی، آرامش و مؤلفه‌های وجودی در نزد شاعران این دوره ارائه کند. همچنین می‌توان با همین رویکرد، به شاعران پس از انقلاب، برای مثال اوجی و کوشان و حتی شاعران جدید، پرداخت و بدین پرسش مهم پاسخ داد که آیا در مفهوم و ایماژپردازی خانه در بین شاعران پیش و پس از انقلاب تحولی جدی اتفاق افتاده است؟

منابع

- ابن سینا، حسین بن عبدالله. (۱۳۵۹). *قصه‌ی حی بن یقظان*. به اهتمام غلامحسین فرمند، کابل: آکادمی علوم افغانستان.
- اگنتر، نولد. (۱۳۸۴). «مفهوم انسان‌شناسانه‌ی فضا؛ نظریه‌ی اتو فردریش بالنو در باب مفهوم انسان‌شناختی فضا». *باغ نظر*، ترجمه‌ی مونا کعبیان، شماره‌ی ۴، صص ۲۴-۴۱.
- باشلار، گاستون. (۱۳۶۶). *روانکاوی آتش*. ترجمه‌ی جلال ستاری، تهران: توس.
- _____ (۱۳۸۵). *دیالکتیک درون و برون*. ترجمه‌ی امیر مازیار، تهران: فرهنگستان هنر.
- _____ (۱۳۹۱). *بوطیقای فضا*. ترجمه‌ی مریم کمالی و مسعود شیربچه، تهران: روشنگران.
- براتی، ناصر. (۱۳۸۲). «بازشناسی مفهوم خانه در زبان فارسی و فرهنگ ایرانی». *خیال* (فرهنگستان هنر)، شماره‌ی ۸، صص ۲۴-۵۵.
- بمات، نجم‌الدین. (۱۳۹۳). *شهر اسلامی*. ترجمه‌ی محمدحسین حلیمی و منیژه اسلامبولچی، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- پیرنیا، محمدکریم. (۱۳۹۲). *آشنایی با معماری اسلامی ایران*. تهران: سروش دانش.

حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۷۱). *دیوان حافظ*. تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی، تهران: اقبال.

حجت، عیسی. (۱۳۹۶). «تیین صفات تأثیرگذار خانه در شکل‌گیری دلبستگی انسان به آن». *هنرهای زیبا- معماری و شهرسازی*، دوره‌ی ۲۲، شماره‌ی ۲، صص ۵۱-۶۲.
حسین‌پور، علی؛ سقایی، حسین. (۱۳۸۴). «بازتاب معماری سنتی کاشان در اشعار سپهری». *کاشان‌شناخت*، شماره‌ی ۱، صص ۵۲-۶۷.

خسروشاهی، جلال. (۱۳۷۵). *ادی دین به سهراب سپهری*. تهران: نگاه.
راپوپورت، ایمس. (۱۳۸۲). «خاستگاه فرهنگی معماری». ترجمه‌ی صدف آل‌رسول و افرا بانک، *خیال (فرهنگستان هنر)*، شماره‌ی ۸، صص ۵۶-۹۷.
سپهری، سهراب. (۱۳۵۸). *هشت کتاب*. تهران: طهوری.
_____ . (۱۳۹۲). *اطاق آبی*. تهران: سروش.

سلطان‌زاده، حسین و همکاران. (۱۳۷۵). *گنجنامه: فرهنگ آثار معماری اسلامی ایران: خانه‌های کاشان*. ترجمه‌ی کلود کرباسی، تهران: دانشگاه شهید بهشتی.

شار، ادم. (۱۳۹۴). *کلبه‌ی هایدگر*. ترجمه‌ی ایرج قانونی، تهران: ثالث.
شایگان، داریوش. (۱۳۹۲). *در جستجوی فضاهای گمشده*. تهران: فرزانه روز.
غزنویان، زهرا. (۱۳۹۵). «معنای سکونت از نظر هایدگر چیست؟» www.anthropology.ir

فرخزاد، فروغ. (۱۳۸۳). *دیوان اشعار*. تهران: اهورا.
محمودی‌بختیاری، بهروز. (۱۳۷۸). «تکواژ خانه و عملکرد معنایی آن در ساخت واژه زبان فارسی». *زبان و ادب پارسی*، شماره‌ی ۹-۱۰، صص ۱۸۳-۱۹۱.

موسوی‌روضاتی، مریم‌دخت و همکاران. (۱۳۸۳). *گنجنامه: فرهنگ آثار معماری اسلامی ایران: خانه‌های یزد*. ترجمه‌ی کلود عباسی، تهران: دانشگاه شهید بهشتی.

نظامی‌گنجوی، الیاس بن یوسف. (۱۳۷۶). *هفت‌پیکر*. به اهتمام سعید حمیدیان، تهران: قطره.
نوربرگ‌شولتز، کریستین. (۱۳۸۲). *گزینه‌ای از معماری: معنا و مکان*. ترجمه‌ی ویدا نوروز برازجانی، تهران: جان جهان.

جست‌وجوی انگاره‌ی خانه در آثار «سهراب سپهری» بر مبنای پدیدارشناسی تخیل... ————— ۲۵

هاشمی، سیدمحمدعلی. (۱۳۷۵). «گاستون بشلار و معماری خانه‌ی خیال». آبادی، سال ۶،

شماره‌ی ۲۳، صص ۱۰-۱۷.

Bachelard, Gaston. (2002). *Earth and Reveries of Will*. Dallas Institute Publications.

-----.(2011). *Earth And Reveries of Repose*. Dallas Institute Publications.