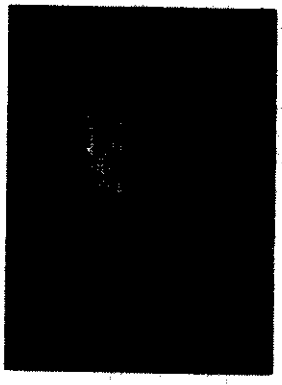
● محمد رضایی

نقبی مجمل بر مرمرهای خاطره

مروری بر هفتاد سنگ قبر رؤیایی



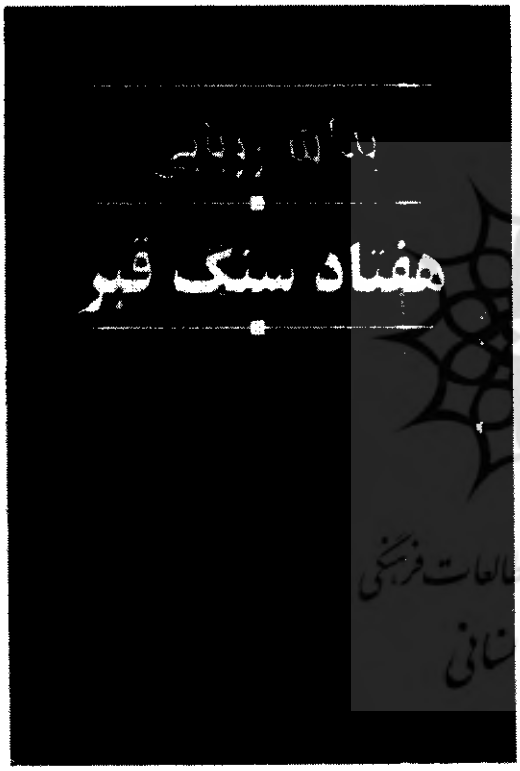
رویایی پس از صدور مانیفست شعر حجم و ارائه‌ی دفتر لبریخته‌ها که محصول دهه‌ی پنجاه تا شصت او است، کانون ذهن خود را متوجه‌ی مرگ ساخت تا «تولدی دیگر» یابد، تولدی که فقط منجر به موجودیت زبان نمی‌گردد، بلکه منجر به شکست ساختی می‌گردد که فقط یک بخش آن که همان حجم زبان و استعلای ذهن باشد، ادامه‌ی منطقی روند شعری او شود و بخش دیگر که انضمام سوژه‌اش است، متن را به دو شقه مبدل می‌سازد تا وجوه طول و عمق و عرض، آبستن ثنویتی گردد که شالوده‌ی دفتر هفتاد سنگ قبر است.

رویایی که سیکل‌های متفاوت و مختلفی را از نظر ساختار و موضوع تجربه کرده‌است، پس از پرداختن به راه (مبدأ، مقصد) «در جاده‌های تهی» و (عشق و دلتنگی) در «از دوستت دارم» و «دلتنگی‌ها» و (لجه و ساحل) در «شعرهای دریایی» که همه نمایانگر ذهنیت دکارتی و ثنویت گرایش است، دست به یک دگردیسی می‌زند و زبان را سوژه‌ی خود می‌سازد در «لبریخته‌ها» تا به انکشاف لایه‌های آن که مستلزم نگاهی چندوجهی است، سطح را به فضا تبدیل می‌کند؛ فضایی که بایست طول و عمق و عرض داشته‌باشد تا حجمی برای سیر و سلوک در اختیار مؤلف و مخاطب گزارد. به‌عنوان مثال نمونه‌ای از لبریخته‌ها را باهم می‌خوانیم:

«هزار صفحه سینه در هزار آیینه / تنی تناهی شد / تنان نامتناهی شد» که در این لبریخته، هزار صفحه سینه عرض می‌باشد و هزار صفحه سینه در هزار آیینه عمق، و تنی تناهی هم به همراه جانشین‌اش که تنان نامتناهی شده است حکم طول را یدک کشد. با این حساب بخش استعلایی هر سنگ قبر که ادامه‌ی روند لبریخته‌ها است، از این فرضیه تبعیت می‌کند تا در کنار بخش انضمامی و شطح گون که فیزیک قبر را نمایان می‌سازد، تشکیل دهنده‌ی سنگ قبر باشند. هر سنگ قبر برای خود نامی دارد، برخی نام‌ها تکرار می‌شوند ولی نام یک نفر هسپار منتهی الیه جسم می‌تواند نامی دیگر باشد که با خوانش آن متوجه می‌شویم

که یک نفر دو قبر ندارد مثل سنگ زرتشت ، سنگ هوشنگ . از آن جا که خود رویایی در درآمد هفتاد سنگ قبر می نویسد که : «دانسته های ما نه به درد بودن ما می خورد ، و نه به درد مردن ما. حرف های من همه حدس های من اند. در برابر مرگ ما همه حدسیم ، و انگاریم .» اجازه دهید تا زنده ام حدس خود را از برخی سنگ قبرها که فکر می کنم بهترین متن های این دفتر هستند روی کاغذ آورم تا حدسی دیگر از ذهنی دیگر ، انگاره اش را از این قبرستان منعکس سازد. پس با اجازه به سراغ سنگ بادیه می روم که اولین سنگ چشم گیر این دفتر است . این سنگ را با هم می خوانیم :

در وقت مرگ
فهرست کین اگرم بود
انگور می شدم
و می فشردمم !



طرح روی سنگ را چشم ماری آویخته از تاک بتراشند و قدم هایی نازک مثل نی ، که دود می کرد مثل مشوی . برای بادیه نشین که اهل پرخاش بود و اهل ملامت . و مادرش به او می گفت : تفنگ گیسو طلایی ، و او به مادرش گفته بود: تمام حرف بر سر حرفی است که از گفتن آن عاجزیم .
دور سنگ نرده ی فلزی بکشند و داخل نرده :
یک تکه سیم خاردار ، قطب نما ، و یک کاسه شکسته بگذارند.

بخش استعلایی این شعر که حول انگور و نیست شدن (یکی از خصایل پسامدرنیسم) در بخش انضمامی به کار گرفته می شود در طرح روی سنگ که تراشی است از چشم ماری آویخته از تاک ، که این حرکت با توجه به جاذبه و گرانش زمین ، سقوطی است برای هم پایی با ناله های نی و پرخاش و ملامت تا به مادرش که به وی (بادیه) می گفت : تفنگ گیسو طلایی ، بگوید عاجزم از گفتن حرفی ، که حرف بر سر اوست و این حرف می تواند همان الف باشد که : «از همه اسرار الفی بیش برون نیفتاد ، و باقی هرچه گفتند در شرح آن الف گفتند ، و آن الف البته فهم نشد.

مقالات شمس تبریزی ، دفتر اول ، ص ۲۴۱
تصحیح محمدعلی موحد ، انتشارات کازاخ

□

در ادامه رویایی برای دور سنگ بادیه نرده ای فلزی ترسیم می کند و داخل نرده : یک تکه سیم خاردار ، قطب نما و یک کاسه ی شکسته بگذارند.
رویایی با توجه به رسم خاک سپاری کهن که مرده گان وصیت می کردند وسایل دل خواه خود را به همراه جسد دفن کنند ، در هفتاد سنگ قبر نیز از این تمهید استفاده برده است ، حال نظری به این قطعات مدفون بیندازیم :

سیم خاردار: با توجه به تفنگ قید شده در بخش انضمامی و پرخاش گری وی بادیه در تقابل با دشمنان خود قرار می گیرد و در این میان حصاری به نام سیم خاردار را رویایی برایش به کار می گیرد. کارل گوستاو یونگ نیز اشاره‌ای به سیم خاردار دارد (سیم خاردار در بخش انضمامی شعرهای دیگری نیز می آید).

وقتی هر نوع کارکرد طبیعی انسان از بین برود، یعنی فاقد توجیه خودآگاهانه و عمدی باشد، نتیجه اش آشفتگی عمومی است. از این رو کاملاً طبیعی است که با پیروزی ایزدبانوی خرد (Goddess of Reason) یا (چیستای خودتان)، روان نژند کردن انسان نو باید انجام پذیرد، نوعی گسستگی شخصیت همسان با گسست جهان امروز که با پرده ی آهنین پدید آمده است. این خط مرزی که پر از سیم خاردار است از میان روان انسان نو می گذرد، مهم نیست که او در کدام سویه‌ی این مرز می زید و درست همان طور که روان نژند نمونه از لایه تیره و پنهان وجود و شخصیت خود، آگاهی ندارد (یونگ، ضمیر پنهان، ص ۵۴).

دومین سنگ قبری که به سراغش می رویم نامش ماکان است و این چنین است:

کمال در آخر نیست
و آخر، نیست
که انسان تنی مردنی دارد
و روزهایی نمردنی.

مرگ در کتاب را بر سنگ بتراشند، لانه ی متروک یک پرنده‌ی کوچک، شاید، پرستو بر عقربه ی ساعت و قابی از طبیعت بی جان برای سایه ی ماکان، که می گفت: دست به فصل می دهم به فصل دست می دهم.

و روزی در صدای مانی، ماکان شنیده بود که خوش‌نویسی دایره‌ی جهل‌است. رویایی در این شعر موجودیت را تنها نماد زندگانی در نظر نمی گیرد، بل خاطره و روزهایی را که فراموش نشدنی هستند را از پایان به عقب در نظر می گیرد. اگر نگاه خطی باشد و اگر نگاه دایره‌ای باشد از آن جا که عقربه ی ساعت در صفحه‌ای دایره‌ای می‌چرخد و تحت حاکمیت پرستو است به هر کجا می تواند کوچ کند. ضمن این است و فصل هم می توانند علامت التصاق باشند و می توانند علامت انفکاک، آن جا که دست به فصل می دهم: التصاق و آن جا که به فصل دست می دهم انفکاک که تعویض پذیر نیز هستند.

و اما سنگ ابراهیم:

زایر!
روزی که ترک ما کنی، آنوقت
خشکی ست
که کشف خاک می کند
من ربط راه‌ها را
در می نویسم
گم می شوم
در ربط راه.

رهروبی پشت به گورستان درهم بالای سنگ نقر می شود. پایین سنگ ابراهیم داخل یک دایره در خواب است. به وقت بیداری می گفت: با دو پای دیگه می توانست خودش را چرخی کند. برای اشیا داخل نرده: بوبین، بادبادک و عدسی بگذارید.

در این شعر نیز با دو شکل مواجه می گردیم و از سوزان لانگه یاد گرفته ایم که شکل ها احساسات را نمادین

می کنند، چرا که «زندگی احساسات را بیان می کند» آن هم از راهی که هیچ ارتباطی به معناهای زبان شناسانه ندارد، راهی که معناهای ضمنی را ممکن می کند. به بیان دیگر هر گونه شکل یابی زایش معناهای باطنی یا نمادین است: تمامی تجربه های آگاهی، تجربه هایی هستند که به گونه ای نمادین جلوه می کنند.
در این شعر آن کس که قصد متارکه دارد، نامهربانی اش به خشکی تشبیه گشته است و به قصد رهایی در پی امکان های دیگر است که در من فاعل شناسا با تغییر ریتم و صدا به مربوط ساختن راه می پردازد، راهی که ازطریق نوشتن صورت می گیرد وقتی در استحاله گم می گردد و موضوعش در فاصله ذهن و زبان یا قلم و کاغذ.
اما در بخش انضمامی، رویایی طرح کشیدن راهی به آن سوی گورستان را در بالای سنگ ترسیم می کند تا در پایین سنگ با دایره ای مواجه گردیم که ابراهیم در آن خواب است.
و این دایره یک نماد است و می دانیم که نماد طرح اندازی ایده است. ایده ی دایره از آن جا که به قول دکتر ام. ال. فون فراش، نماد خود است و بیان گر تمامیت روان با تمام جنبه هایش از جمله رابطه میان انسان و طبیعت. ولی از آن جایی روزبهان بقلی در تفسیر نظر حلاج از دایره نگرش مکمل نگرش بالا دارد و رویایی هم به حتم این تفسیر روزبهان بقلی را از نظر گذرانده. بد نیست این تفسیر را باهم مرور کنیم: «دایره برای آن است که بدان توان رسید: ب، یعنی (با) اول که سر دایره است. مثل ب. (با) دوم باب دیگر است که در دایره است مثل ب. آن بابی است که به آن رسند و راه آن گم شند. سوم رستگاری در حقیقت حقیقت است، یعنی آن باب که هم چون (با) است مقابل آن دو باب در زیر دایره دوم» گفت: «دورباد که در دایره رود، چون راه در بسته است و طالب مردود است. نقطه ی فوقانی همت اوست». آن نقطه خواهد که به سمت وحدت دایره است». نقطه ی زیرین او به اصل خود است. آن نقطه خواهد که در دایره ی دوم است به جانب راست. گفت: «نقطه ی وسط تحیر اوست». به وسط آن خواهد که در دایره دوم است به جانب چپ. گفت: «دایره را در نیست» یعنی دایره ای که در وسط دایره دوم کوچک است. گفت: «نقطه که در وسط دایره سوم است، آن حقیقت است». معنی حقیقت چیزی نیست که ظاهرها و باطن ها از او غایب نیست و اشکال قبول نکنید.
خود رویایی در صفحه ی ماقبل درآمد هفتاد سنگ قبر از قول شمس تبریزی آورده است (در زمینه دایره) که: در این دایره است که درش و دهنش اینست به اندرونش، تو ای گردی گرد این دایره از برون، چون به مخلص رسیدی، بازگشتی گرد دایره، راه بر خود دور می کنی، بازگشتی راه دورتر کردی، هرچه مخلص گذاشتی همه بیابان می روی و راه عدم.
پس با این توصیف قسمت دوم (صدای دوم) از بخش استعلایی که: من ربط راه ها را / در می نویسم / گم می شوم / در ربط راه برای خواننده تفسیرش شفاف و نمایان می گردد.
□
شعر سنگ ابوالعلا تا حدودی با سنگ قبرهای پیش تفاوت دارد، با این حساب که بخش استعلایی میان دو بخش انضمامی و منثور محصور گشته است. این شعر به این گونه است:
عقربه ای کج و معوج، و نه شکسته، نقش برجسته ی روی سنگ است.
یک درخت خرما، و یک درخت پسته در اطراف گور کاشته بودند.
و در اتاقک بالای قبر، چند هجای نباتی، چند تاول و لاله ی گوش
ابوالعلا را در جعبه می گذارند. که برای ابوالعلا لاله ی گوش او

حرف سر بسته ای بود، و زبان او شروع دوباره ی او.
هنگامی که با من است
هنگام هم اوست
و تو چرای من
برخاستن چیزی در ما
جوش هنگام و چرا.

و ابوالعلا به سال سیصد و هفتاد و پنج وقتی که در هجوم آبله نابینا می شد، در سهرورد به یحیی نوشت:
زبان تو تمام تو نیست.

نقش برجسته ی روی سنگ عدم انتظام را بازتاب می دهد با عقربه ای کج و معوج و نه شکسته تا در واحد شمارش نفر، نخل با شیرینی اش که هم نشان عزاست و نشان کامیابی در کنار خنده ی پسته ای قرار گیرد که سبزی اش در ترکیب با قهوه ای یا یاقوتی متمایل به سیاه خرما، دنیای پیش از مرگ ابوالعلا را خوش ولی بی انضباط جلوه دهد، به سنگ در اطاقک که چند قندیل گیاه مصوت داغ دیده مثل نی در جعبه ای از لاله ی گوش ابوالعلا، رازی سر به مهر باشد که گشایش اش از وسیله ی انتقال اندیشه به او حضور می دهد.

تا در بخش استعلایی به این نتیجه برسیم:
که تا هنگامی که با من است، زمانه خود اوست و پرسش اول شخص می گردد که اوج چیزی در ما بستگی به سؤال و زمان دارد. بخش دوم متن انضمامی این سنگ قبر نیز خبر از تاریخ فوت نگاه را در وقت آبله می دهد وقتی که در سهرورد به یحیی گفت:
زبان تو تمام تن تو نیست.

و این جمله که بار فلسفی بسیار زیادی دارد نیاز به تجزیه و تحلیل دارد به این شکل که اگر به قول هایدگر زبان را خانه هستی در نظر گیریم کسی که فقط از یک عضو از اندامش استفاده می کند نسبت به بقیه ی اعضا بی تفاوت است، حالا این بی تفاوتی از موجودیت انسان بسط داده شود به هستی.

و اما سنگ احمد:

در این متن بخش انضمامی و منثور در بالای صفحه قرار گرفته است و بخش استعلایی در پایین صفحه، به این شکل:

روی سنگ، پنج انگشت به شکل برج دعا بر گور، که از شکاف هاشان مدادهایی تراشیده سر زده اند بر گوشه ی پایین قسمتی از کاسه ی سر، که حفره های چشم آن را چند پر سفید پر کرده اند و بالا در سرلوحه به احمد، زایر او می گوید:

ـ حالا تو را بهتر می خوانم
ـ و مرزهایِ نزدیک، قربانی دورهای بی مرز می شوند. می اندیشد احمد در خاک:
با من بنشین
جمجمه ها بر بالش مهربان ترند.
در زیر تلی از خواب
تنها، با تل خواب.

این سنگ اشاره ی مستقیم به احمد شاملو دارد هرچند می توانیم این را هم لحاظ نکنیم ولی مبرهن است که این متن به بامداد مربوط است. می دانیم که قبل از مرگ، شاملو یک پای خود را از دست داده بود

از زانو به پایین یعنی پنج انگشت را از خود راند تا قدر انگشتانش را بهتر بفهمد مخصوصاً پنج انگشت دستی که مدادهای آن می گیرد تا بنویسد و این مدادهای تراشیده که از شکاف انگشتان بیرون زده اند همان درد و رنج و حرمان است در جوهری از خون در بالای سنگ ، پایین سنگ هم ظرفی که کاسه ی سر است و مخزن انتقال آن درد و رنج های اشاره شده که پرهای سفیدی که می توانند کلک باشند یا باد بزن ، صلح را در قیام می ریزد از سفیدی پر تا قرمزی خون . آن جا هم که زایر به میان می آید اشاره ای به آیداست چرا که عدد انگشتان پنج است و در فلسفه ی فیثاغوریان پنج نماد ازدواج . فردوجی که بامداد را می شناسد و بهتر می خواند تا فاصله های نزدیک تبدیل به صیرورت آن که در خاک می اندیشد.

در بخش استعلایی نیز ، دعوت به مجاورت ظرف های اندیشه در انباشتی از خواب و تعبیرها مهربانی می آورد اگر تکیه گاهی باشد برای نبودن حتا موقت یا خواب نشاید ابدی .

سنگ یزدگرد:

در میان اشباحی که باهم از جهان زنده ها می گوید ، شبح یزدگرد در آسیا به آسیا می گوید: با من از مرگ مگو ای سنگ ، دست تر داشتم برای آردهای تو خدمت کاری باشم ، زحمتکش حقیری باشم با مزد کم ، تا شاه مردگانی که نیستند دیگر. میان مقبره : شاخه ی درختی ، همیشه در آب .

در من از تو فاصله هایی است
من در تو نیستم
وقتی که از تو فاصله در من می گیرم
مثل
جدایی تو از با من .

رویایی در شعر به یزدگرد سوم اشاره می کند که آخرین شاهنشاه دوره ی ساسانی است که در شهر و مرو به دست آسیابانی کشته شد.

از آن جا که در بخش منثور رویایی از یزدگرد نقل می کند: دوست تر داشتم برای آردهای تو خدمت کاری باشم ، متوجه می شویم که این سنگ ، سنگ یزدگرد سوم است . رویایی میان مقبره را شاخه ی درختی که همیشه در آب است قرار داده است و این یعنی خیالی غیرممکن که اگر به سطح خاصی از شدت برسد آهسته به خودگاهی دست می یابد تا کنش ورزی خیالات ناخودآگاه فرایندی باشد در وقتی که خودآگاهی خود در وضعیتی حاد قرار گیرد. اگر این طور نبود به طور عادی به وجود می آمد حضور درخت در آب که آمده است دیگر.

اما بخش استعلایی فعل و انفعالاتی است بین ضمیرهای اول و دوم که باهم مرور می کنیم :

در من از تو فاصله هایی است
من در تو نیستم
وقتی که از تو فاصله در من می گیرم
مثل
جدایی تو از با من .

ثنویت ، تقابل ، استحاله : دوگرایی بین من و تو و پرسپکتیو هر ضمیر به دو حس مردانه و زنانه (آنیموس و آنی) و استحاله من در تو و بالعکس ویژگی زبانی این متن به شمار می آید که همه ی این ها حول کانونی تحت عنوان فاصله صورت پذیرفته است .

تو حلال من است و در تو اجزایی است که سنخیت با من ندارند تا وضعیت دو روح در یک جسم نقض شود با توجه به «من در تو نیستم» و این امکان نیز وجود دارد که فقط تو بتواند حلال باشد در من. زمانی هم که تو قصد انفکاک از من دارد انجذاب درونی مبدل به هم نشینی می شود که تا پیش از این پارامتر زبانی متن حول جانشین سازی می چرخید و این هم نشینی هم اگر بزرگ نمایی شود، می تواند فاصله ای به اندازه بی نهایت پدید آورد.

سنگ پژمان:

کف دست و جاده و افق سرخ بر سنگ بتراشند و در پایین آن یادگاری هایی از پژمان، که غروب دهکده را، زخم خواب در چشم کتاب می دید. اشیأ نزدیک: قیچی، پر و دفتر. و در اطراف سنگ: گل سرخ های فراوان و گل های سرخ فراوان.

چه خط تاریکی
بر آهِ من!
در وقت مرگ
که واقعه از ضرورت می افتد
نه واقع، نه ضرور
چه خط تاریکی از آهِ من
تا دایره که می رود از حال!

و روی صفحه حضورِ حدس می شود.

کف دست و خطوط راهبردی طالع در آن سطح که به افق منتهی می شود غروب را نشان می دهد بر سنگ. و در پایین هم غروب دهکده، بختک در رازگشایی نوشته که لوازم تحریر و بُرش را در کنار خود دارند و در فراوانی سرخی های گل و گل های سرخ که طالع کف دست اند. و برای بررسی بخش استعلایی سنگ پژمان به گونه ای دیگر عمل می کنیم: ابتدا مناسبت های مابین خط، آه، دایره، صفحه را پیدا می کنیم، بعد رابطه ی بین واقعیت و ضرورت.

اگر آه را عمق در نظر بگیریم (طبق سنجش های اسپاسمانتالیستی) و خط تاریکی را ارتفاع، مرگ وجهی از مکعبی خواهد بود که با اراده ی وقت و ضرورتی که آه را برمی خیزاند، با صفحه ای مواجه می شویم که دو رو دارد (ضمن این که رویا دیگر در دوگرایی هایش حجم را مکتوم می نماید) و این صفحه همان دایره است و تشبیهی از زندگی و حصارش که با مرگ، بستگی اش متزلزل می گردد تا دایره برود از حال تا خط تاریکی بر آه حدس زده شود در صفحه. «چنانکه آن خطاط سه گون خط نبشتی، یکی او خواندی لاغیر. یکی او خواندی هم غیر، یکی نه او خواندی، نه غیر او، آن منم که سخن گویم، نه من دانم، نه غیر من».

سنگ جابس

روی سنگ طرح یک بازوی شعله ور، آتش گرفته، که از درون دایره بیرون می آید بتراشند. اگر آرامگاه در دارد چوب دراز ضربه ی تبر ترک خورده است و داخل آن غوزه هایی خالی در میان حروف (یا) و (سین)، و غوزه هایی پر در میان حروف (طا) و (سین) درهم، کلوخ، و جمجمه ی جابس که می خواند: آن که بلا را با خود دارد کتاب را با خود دارد.

و میم من

یگانه با خودِ من بود
دوگانه شد با مرگ
آرامش بزرگِ منِ دیگر

و در اشاره‌ی حلاج اشاره‌ی خود را می دید که : «میم اسم آخر است ، دایره است ، و دایره حق است ، و دایره ورای ورا است ».

به روی سنگ درون آرامگاه دودی از بازو که نسبت مستقیم با تبر دارد منجلی است در شکاف چوب در ، و در غلاف های پنبه محاط بین (یا) و (سین) و غلاف های پر از پنبه میان (طا) و (سین) که فهم رموز طاسین و یاسین رابطه‌ای بینامتنی با تفاسیر روزبهان بقلی و شطحیات حلاج برقرار می سازد به این طریق که روزبهان بقلی در مکاشفات عارفانه ی حلاج در بخش رموز فهم توحید آورده است که (ص ۱۶۳):

«طااش طهارت سرّ است از خلط و هم و قتام رتب به نور غیب. (طا) طوفان توحید است. «سین» سبق فهم است.

و یا در جایی دیگر (ص ۱۵۶): «طااش » طهارت قِدم و طهوریت ازل است . و «سینها» آن سنای ابد است که سبحات تجلی قدم است عدم را و کون کون را ، که در علم ازل سابق بود.

که نتیجه می گیرم «طااش » همان طه است و «سینش » یاسین که دو سوره از کلام الله کریم است در قبل از زمزمه ی جمجمه ی جابس که می خواند: آن که بلا را با خود دارد کتاب را با خود دارد که اشارتی به دردسرهای بینش و آگاهی در عصرهای محدودیت و قرائت های یکه دارد.

اما بخش استعلایی :

و میم من
یگانه با خود من بود
دوگانه شد با مرگ
آرامش بزرگِ منِ دیگر

باز در کتاب تعالیم صوفیانه حلاج (در ص ۱۸۶) داریم که :

منظور از حرف میم «مَا أوحی » (آن چه وحی کرد ، سوره نجم ، آیه ی ۱۰) است که حق مبهم کرد میم «ما أوحی » و سر او از همه ی خلایق مگر اهل دنو که بدان گاه گاه در اسرار سخن گویند. و یا در جایی دیگر (ص ۱۶۲) میم محمد ملک نبوت است هیچ کس به حیله ی او از حق پیدا نشد.

پس باز می گردیم به بخش استعلایی و تبیین آن :

و آنچه وحی کرد من
یگانه با دایره (خود) من بود که پس از مرگ ، آن چه وحی شد می ماند همان که آرزویش را داشتم یعنی آرامش بزرگ من دیگر (روح) اما در بخش منثور و انضمامی دوم این متن اشاره به حلاج می شود و در اشاره‌ی حلاج اشاره‌ی خود را می دید که : «میم اسم آخر است ، دایره است ، و دایره حق است ، و دایره ورای ورا است » که روزبهان بقلی (میم اسم آخر است) را به این شکل تفسیرش می کند:

یعنی اسم قوس دوم ، و آن مُلک ملکوت است . و اسم دیگر زِه قوس اول است ». یعنی ملک قوس دوم ، آن ملکوت است ، و زِه قوس اول است و آن مُلک فعل جبروت است . قوس اول مُلک فعل جبروت است و قوس دوم مُلک ملکوت ، و ملک صفات زِه هر دو قوس است . و ملک ذات تجلی خاص که سهم قِدم است ، و آن تجلی سهم قوسین است.

سنگ شهید

طرح لبخند زرتشت به سنگ. یک لوح کم ضخامت (کتیبه‌ی عمودی بر فراز سنگ گور) به شکل موج تراشیده‌شده، از مرمری غیر از سنگ گور. دور تا دور گور سبزه روییده‌است و در میان سبزه تبر، بر پلک‌های محرابی که بر آن غلتید وقتی که زیر ضربه‌ی سربازش گفت: این که نباشیم شکل دیگری از بودن است.

ای که در صف پیش
جان پیش صف می گذاری.
بر تلاطم تو جهان من کف و گاهی باد!
و جمال تو تا ابد
اندازه‌ی جان ما باد!

برای بررسی کمّی متن سنگ شهید از اتحاد موسیو ژوردن وار بهره می گیرم، به این شکل که a + b + c + نثر = شعر.

و پارامترهای a و b و c می توانند معادل اندیشه، احساس، تخیل، آوا و... باشند. پس اگر بخش انضمامی سنگ شهید را نثر تلقی کنیم می بایست در جستجوی پارامترهای اشاره شده در بخش استعلایی باشیم که در آن اندیشه ی ایثار، احساس وقف و تقفیه باد، تضمینی است برای شعر بودن این متن از هر منظری.

و اما سنگ زرتشت:

در برابرم برابری است
سنگ برابر
برابری از سنگ
دانه‌ای که آسیابم از خون می چرخد.
و با صدای اهورا که گفت: «مرگ دیگری همیشه مرگ ما است»
زرتشت از کوه پایین آمد و بر بالای سرش هفتی شدید بنا کرد،
و به پژواک فریاد زد: «سبعاً شداداً».
طرح آسمان و تبر بر سنگ. و نیم‌رخ عقاب که نقطه
از روی اسم بر می دارد. داخل مقبره: سبو و صف
و در انتها ظهری بزرگ بگذارند با عمّ جزو (زرد و کهنه)

زرتشت پیامبر ایرانی که تاریخ ولادتش را ۶۰۰ تا ۶۰۰۰ سال پیش از میلاد مسیح ذکر کرده‌اند منظور رویایی است، چون می دانیم زرتشت های زیادی که دانشمند نیز بوده‌اند در آن عصر می زیسته‌اند از جمله یکی‌شان معلم فیثاغورس نیز بود. چرا منظور رویایی همان زرتشت پیامبر ایرانی است نه هر زرتشت دیگر (چه زرتشت نیچه و چه زرتشت هایی پلینی از آن ها ذکر کرده است) اشاره به اهوراست که در بخش انضمامی متن آمده است، هنگامی که از کوه که پایین می آید، کوه به مغاک تبدیل می شود، مغاک می تواند جانشین هفتی شدید باشد، یا شاید هفتی شدید که در فریاد پژواک (سبعاً شداداً) دارد، شاید اشاره به سوره‌ی فاتحه دارد که از هفت آیه تشکیل شده است و یا مدلول هایی دیگر برای تقدیس هفت که ذکر آن ها تکرار مکررات است که با این حساب آمیزشی از دو فرهنگ در نظر رویا بوده است، آن جا که می گوید: در برابرم برابری است و این نشان دو گرایی است دوگرایی که در ابتدای نوشته‌ام به آن اشاره کردم و در میان ادیان بزرگ یکتاپرست، محققاً دین زرتشت اگر قدیمی ترین همه‌ی آن ها نباشد، می تواند ادعا کند

یکی از کهن سال ترین آن هاست . با وجود این بنابر عرف عام ، دین زرتشت دوگرای به شمار رفته است و گفته اند در این دین دو روح یا دو مظهر خیر و شر وجود دارند.

طرح آسمان و تبر بر سنگ ، و نیم رخ عقاب که نقطه از روی اسم بر می دارد تصویری حقیقی برای بالا بردن کیفیت تصویر کوه مبدل به مغاک می دهد. داخل مقبره نیز ، رویای کوزه و ترتیب را در روشنایی (ظهری بزرگ) که در واقع نمی تواند ممکن باشد امکان پذیر می سازد.

سنگ شهرزاد:
ترس تو از مرگ
ترسناک می کند
مرگ را
که تغذیه از ترس می کند.
و شهرزاد وقت وداع گفت : فقط چند واژه
مرا از مرگ می گیرد.
برای سر لوحه ی بالای سنگ او سکوی سرخ
بتراشند و روی آن منحنی و حرکت بگذارند.
پایین سنگ : شن ، خار ، و خیال . و کاشتن چند
درخت آفتابی ، با کتاب ها و طناب های گداخته .

شهرزاد با احتساب هفت حکایت سندباد بحری پس از حکایت پدر ش (دهقانی و خرش) دویست حکایت برای به تعویق انداختن مرگ بر زبان جاری می کند تا نقش زبان و جادوی آن که رویا آن را در سرلوحه ی پرداخت های شعری اش قرار داده ، بیش تر هویدا گردد وقتی که رویا در بخش منثور سنگ شهرزاد ، چند واژه را ناجی جان می سازد که از تراش خوردن سکوی سرخ یا همان زبان که بازهم در این بخش سنگ شهرزاد به آن اشاره شده پویایی و تکاپو می بخشاید با منحنی و حرکت .

وقتی بالای عناصر نمایان گر زمان ، زخم و وهم مستقر می گردد تا توبا و حنجره و تجسد ، مجسم گردند از ترس ، ترس به وجود آمدن تا ترس رفتن که مورد ژرف نمایی رویایی گردید در هفتاد سنگ قبر و تأویل های زوار!

پرتال جامع علوم انسانی