«خاتون پرده‌نشینِ شعر»

محمّدرحیم اخوّت

از دو اصفهانیِ نام‌آور در پهنه‌ی شعر و داستانِ معاصرِ فارسی، حقوقی بهتر از «مرثیه‌ای برای رباب» ننوشته است و گلشیری بهتر از «شازده احتجاب».

این البته هنوز یک ادّعای شخصی‌ست. **ادّعـــاست**، چون به‌اثباتش برنخاسته‌ام؛ و **شـــخصی‌ست**، چون نوشته‌های من در مورد شعر و داستان، تنها یک بازخوانی‌ست که فقط **یکی از گونه‌های خواندنِ** آن شعر یا داستان است.

راستش در این نوشته‌ها من تنها آنچه را که خود می‌خواسته و می‌پسندیده‌ام در آینه‌ی شعر و داستان دیده‌ام. با این کوشش، یا آرزو، که این برداشتهای شخصی، اگر برداشت من است، چندان هم با تمامیّتِ خودِ اثر بیگانه نباشد. اگر لایه‌یی پنهان را در پشت شعر و داستان دیده‌ام، نخواسته‌ام چیزی را به‌شعر و داستان اضافه کنم که در آن نیست. یعنی نخواسته‌ام فقط یک جمله، یک نشانه، یک سطر (مصراع)، یک بند را برگزینم و با تکیه بر آن، پندارهای خویش را به‌تک و تاخت وادارم.

از این‌رو، اگر دریافت من از اثر با کلیّتِ آن اثر بیگانه باشد و بازتابِ آن در بندبندِ شعر یا داستان دیده نشود، بی‌راهه رفته‌ام. ولی اگر از منظری که من انتخاب کرده‌ام بتوان

تمامیّتِ اثر را به گونه‌یی خاصّ دید، باید پذیرفت که این هم یکی از چشم‌اندازهای شعر یا داستان است. اینجاست که من دیگر بهره‌ی خود را برداشته‌ام و راهِ آن گفتگوی مبارکی راکه همیشه در آرزویش بوده‌ام، گشوده و گشاده دیده‌ام و می‌بینم.

در شعر «مرثیه‌ای برای رباب»[1]، با همان عنوان و در همان بند اوّل شعر، زنی «هفتادساله» را می‌بینیم که از «خلوت همیشه»ی خویش، «انتظار هرشبه را»، «بر آستانهٔ در»ی (که باید درِ کهنه‌ی خانه‌یی متروک باشد) در کوچه‌های نیمشب نشسته است. و اکنون «مرگ نادره»ی این خاتون تنهایی، «صدای خاطره» را در ذهن و زبان شاعر زنده کرده و او را به«مرثیه»خوانی واداشته است. «مرگ نادره»یی که چون «جوهری جاری»، «بر تمامیِ دریا کشیده بال نشسته‌ست». «صدای خاطره» و «مرگ نادره»یی گشوده‌بال «میان خاک و هوا/ میان ابر و زمین».

ساده‌ترین و معمول‌ترین کار این است که حالا شاعر برود سراغ بازگو کردنِ خاطره‌ها، و آن زندگیِ پایان‌یافته را با تمهیداتی شاعرمآبانه به‌یاد بیاورد و با انگشتان خاطرات، غم غربت، تعبیرات و تشبیهات شاعرانه و...، ذوق و سلیقه‌ی تربیت‌نشده‌ی آدمهای سطحی را قلقلک بدهد. امّا حقوقی شعر را به‌پسند خاطر عام نمی‌فروشد. او تنها به‌همین بسنده می‌کند که «هالهٔ مهتابیاد»، یا آن‌طور که در آغاز شعر آمده است: «هالهٔ روحانیِ» این «عروس سرمدیِ باغهای نیلوفر»، «از خلوت همیشهٔ هفتادساله» بیاید و بر سرتاسرِ شعر سایه بیفگَنَد.

این «هالهٔ مهتابیادِ» «زن زمستانی»، به‌جای اینکه ذهن شاعر را بلافاصله تا دورترین بیغوله‌های نیم‌تاریک خاطره‌ها ببرد، او را به‌خود بازمی‌آورد. شعر، شعور شاعر را بیدار می‌کند تا به‌خویش و دوروبرِ خویش بنگرد، و ببیند، و بپرسد. ببیند که «چه ابر تاری»! و بپرسد: «آیا/ حیات جادوییِ باستانیِ ما این است/ پاره‌یی از ابری/ که چون بگرید/ هر قطره‌اش نشانهٔ مرگی‌ست پاک/ تا دریا؟». ببیند که «چه خاک سردی»! و بپرسد: «آیا/ حیات جادوییِ باستانیِ ما این است/ توده‌یی از خاکی/ که چون بتوفد/ هر ذره‌اش نشانهٔ مرگی‌ست پاک/ تا خورشید؟». و این بینش و پرسش است که در سرتاسر شعر جاری می‌شود. امّا پرسشها هر بار، به‌مناسبت، رنگی خاص می‌گیرد: ناباوری، افسوس، انکار، تأکید...! بی‌اینکه هرگز هیچ‌کدام از پرسش‌ها، فقط یک پرسش ساده باشد. زیرا اینجا

---

۱. محمد حقوقی/ فصلهای زمستانی/ اصفهان. بی‌نا. بی‌تا. [نخستین چاپ].

تمام آنچه در میان « » آمده است، عیناً از همین متن نقل شده و با همان رسم‌الخطّ. هر کجا هم که سه نقطه (...) آمده، مطابق است با متن، مگر آنچه در میان [ ] است.

ـ در شعر ـ شاعر چنان اِشرافی بر جهان دارد، و از منظری چندان بلند و گسترده برخوردار است، که هیچ چیز از چشم و ذهن تیز او پنهان نمی‌ماند.

پیش از اینکه به‌ادامه‌ی این بینش و پرسش بپردازیم، یک نکته را یادآور شویم که در این شعر (و در برخی شعرهای دیگرِ حقوقی) دیده می‌شود. گویی یا این رفتار با عناصرِ شعر، از مشخصّه‌های شعر حقوقی (و برخی شاعران دیگر) است، و یا دست‌کم، یک عادت شاعرانه محسوب می‌شود. این رفتار را شاید بتوان نوعی موازنه بر مبنای تکرار دانست که از طریق تکرار واژه‌ها و حتّا مصراعهای یک بند و مقابله‌گذاریِ یک یا چند کلید-واژه در همان بند، به‌دست می‌آید. این مقابله گذاری‌ست که تکرار را به‌تقابل تبدیل می‌کند. این تقابل ـ بر خلاف تکرار ـ باعث می‌شود که شعر از دو گرنه حرکت، هر یک در جهتِ عکسِ یکدیگر، برخوردار شود: حرکتی ـ یا بازگشتی ـ به‌درون، و حرکتی به‌بیرون.

در دو بندِ چهارم و پنجم شعر، تمام بند، بجز یک کلید-واژه در هر بند، عیناً تکرار شده است. در بند چهارم «ابر» را داریم، و در بند پنجم «خاک» را. «ابر» که **سبک** است، در **بالاست**، و وقتی **می‌بارد**، **فرود** می‌آید. «خاک» که **سنگین** است، در **پایین** است، و وقتی **می‌نوفد**، **بالا** می‌رود.

روشن است که هر کلید-واژه، صفت و قید و فعلِ خاص خود را به‌دنبال می‌آورد: ابر «تار» است. تکه‌یی از ابر را «پاره‌یی از ابر» می‌گوییم. این ابر چون «بگرید»، هر «قطره»اش فرومی‌ریزد. در حالی که خـــــاک «سرد» است. تکه‌یی از خاک را «توده‌یی از خاک» می‌خوانیم. این خاک چون «بتوفد»، هر «ذره»اش بالا می‌رود.

بنابراین، جدولِ تقابلیِ این دو بند را چنین می‌توان ترسیم کرد:

ـ بندِ چهارم: پاره‌ای از ابر تاری / که چون بگرید / هر قطره‌اش...

ـ بندِ پنجم: توده‌ای از خاک سردی / که چون بتوفد / هر ذره‌اش...

بقیه‌ی عناصرِ این دو بند (واژه‌ها/ مصراع‌ها) عیناً تکرار شده است، به‌جز آخرین واژه‌ی هر بند. وقتی هر یک از این دو بند، حرکتی در جهتِ عکسِ یکدیگر داشته باشند، بدیهی‌ست که مقصدِ مقصودِ آنها نیز کاملاً در مقابل هم خواهد بود. حرکت در بند چهارم از بالا به‌پایین است و به«دریا» ختم می‌شود. حرکت در بند پنجم از پایین به‌بالاست و به«خورشید» می‌رسد.

امّا نیروی این هر دو حرکتِ متخالف، نیرویی یگانه است: «مرگی‌ست پاک». این حرکت از هر کجا که آغاز شود، و به‌هر سمتی که برود، جز مرگی منتشر چیز دیگری نیست. گویی اکنون که این «زن زمستانی»، این «خواهر خاک»، این «دوباره مادرِ» شاعر،

تن به«مرگی پاک» داده است؛ یا گویی همچون «پیامبر رودهای ساکن سرخ!»، همچون «مسیح هودج‌نشین «افلاک»، همچون «ماه»ی «پرده‌نشین»، «عروس سرمدی باغهای نیلوفر» شده است؛ ناگهان «مرگ نادره»یی سر تا سرِ جهانِ شعر را فراگرفته است. مرگی که در چشم شاعر «جوهری جاری»ست «که بر تمامیِ دریا»، و بر تمامیِ جهان، «کشیده‌بال، نشسته‌ست». مرگی «میانِ خاک و هوا/ میانِ ابر و زمین».

اکنون می‌دانیم و نمی‌دانیم این جوهرِ جاری از کجا و به کجا جاری‌ست؟

در بندهای ششم و هفتم، همان تکرار و تقابل است، با همان کلید-واژه‌های ابر و خاک، که این‌بار «آب» و «نور» را هم به‌دنبال آورده‌اند. و آن فرو ریختن و بالا رفتن نیز اینجا در واژه‌های «سقوط» و «صعود» تعیّنی آشکارتر می‌یابد. علاوه بر این، در پایانِ بندِ ششم، آب «ستاره» می‌شود و در پایانِ بندِ هفتم، نور «پرنده»؛ تا بعد ببینیم شاعر با این ستاره و پرنده چه می‌کند؟

در نگاه اوّل به‌نظر می‌رسد که دو بند ششم و هفتم به‌ترتیب بازگویی یا تکرار دو بند چهارم و پنجم است، که اگر چنین بود حرکت درونیِ شعر به‌سکون می‌گرایید و جز درازگویی نبود و چیزی به‌شعر نمی‌افزود. امّا می‌بینیم در آن دو بند پیشین «ما»یی حضور دارد که در دو بند بعدی جایش را به«تو» داده است. می‌توان گفت: سرگردانیِ شاعر در دو بندِ اوّلِ شعر میانِ کوچه‌ای «پر از بوی آشنا»، «سرای پیچک و مه»، «صدای خاطره و خورشید»، «هوای آتش و دود»، «فضای آینه و دریا»، در بند سوم به‌درکِ آن «مرگ نادره»یی می‌انجامد که در بند چهارم و پنجم حضور آن‌را شاعر در تمام جهان، از خاک تا آسمان، درمی‌یابد و «حیات جادوییِ باستانیِ» خود و همه‌ی جهان را در آن خلاصه می‌بیند. در دو بند بعدی، او با روشن‌بینیِ حاصل از درکِ آن حقیقتِ جاری، به‌جایگاه نخستینِ خویش بازمی‌گردد، و مخاطب شعر خود را، این‌بار از دریچه‌ی چشمی دیگر می‌نگرد. اکنون گویی «اسرار آب آبی» و «اسرار نور نوری» را «به‌ناگاه» دریافته است.[1] امّا

---

۱. هر اثر هنری، هر چه هم ظاهری ساده داشته باشد، بر چنان انتظامی استوار است که به‌دلیل خصلتِ ماهویِ «ابداع» که ضرورت بی‌تردیدِ هنر است، از نوعی «پیچیدگیِ» ناگزیر بی‌بهره نخواهد بود. امّا هنرمندان بزرگ این پیچیدگیِ ناگزیر را با نوعی سادگی، که امروز بیشتر در شکل «تجرید» تعیّن می‌یابد، می‌پوشانند. به‌همین دلیل است که مثلاً اثری از «پل کله» نقش بسیار ساده و آسان‌یاب جلوه می‌کند. در این‌گونه آثار هنرمند اجازه نمی‌دهد که نشانه‌یی از پیچیدگی بنیانیِ رفتار و اثر هنری، در شکل ظاهری و تعیّن‌یافته‌ی اثر خودنمایی کند. هنرمند معاصر، هر چه تواناتر باشد، و البته هر چه به‌اقبال ناشی از شگفتیِ عوام بی‌اعتناتر باشد، بهتر می‌تواند پیچیدگیِ بنیادیِ رفتار هنری‌اش را در زیر جلوه‌ی سادگی و پیراستگیِ اثر پنهان کند. زیرا ضرورت‌های حاکم بر هنر معاصر اجازه نمی‌دهد که هیچ عنصر غیرضروری در اثر هنری مجال جلوه‌گری یابد. حقوقی امّا از آن شاعرانی‌ست که نمی‌تواند ←

این دریافت اگرچه آن سرگردانیِ آغازینِ شعر را از میان برده، امّا از حیرت شاعر چیزی نکاسته است. از این‌روست که باز این دو بند نیز (مثل دو بند پیش)، با حیرت آغاز می‌شود، و با پرسش پایان می‌یابد.

همین حیرت و پرسش است که شاعر را گام به‌گام در وادیِ شعور پیش می‌برد. «چارپردهٔ دیوار از میان» برمی‌خیزد. «اطاق، دریا» می‌شود. «شامگاه، نه از خاک و آفتاب/ که از نور و آب نام» می‌گیرد. «قلب آبی خورشید خفته در اعماق» می‌شکافد...، تا اینکه «زن زمستانی»، «چوب نادرهٔ آبنوس را» برمی‌دارد و «بر سراپردهٔ همیشه» می‌نشیند. تا آنجا که «رود نیلوفر...»، «از آفاق روح او» می‌گذرد، «و شب»، «هودج او را» بر شانه می‌برد.

اینجا دیگر مرگ، نیستی نیست؛ عروج است. چیزی میان مذهب و جادو. هم «انبوهی از ملائکِ آبی» حاضرند، و هم «نوری از افیون»، و هم «آفتابِ شراب». اشاره‌ای شاید به‌نوعی مناسک شخصی با رنگی از مذهب و جادو.

در این آمیزه‌ی مذهب و جادو، «مرگ» در «نی‌های استخوانیِ» رباب می‌دمد، تا شاید آنچه را بر او گذشته است بازگوید.

سرانجام «زنی» که در «میان کویر»، «حشمت نیلوفری» دارد؛ «زنی» که «هیبت چشم»ش، «بارها»، «بر آستانهٔ در، مرگ را به‌تن لرزاند»، است، «زنی نبیرهٔ نفرین» که «از آستان صدا رفته/ وز آستان صدا بازگشته» است، فریاد می‌زند: «آه شام آمده است».

در این جمله چه جادویی‌ست که جهان را از رفتار مألوف بازمی‌دارد و ما می‌بینیم «چگونه برف فروایستاد و مرغ پرید/ چگونه نور فرو رفت و آفتاب گرفت/ چگونه موج به‌ساحل شکست و توفان مرد»؟ و می‌شنویم صدای کسی را که می‌گوید «حسام آمده است». جمله‌ای تقریباً مترادف مرگ آمده است!

اینجاست که پوستی از مرگ بر گوشتی کشیده می‌شود که خاک است، تا چشمه‌ها بخوشد، میوه‌ها بپوسد، غنچه‌ها بخشکد، و درختی جز «درخت طولانی» نروید. مرگ اکنون در شعر حضوری خاکی و قاطع یافته است. مرگ چون «گرد سرخ»ی در هوا

← پیچیدگی ذهن و زبانش را از حضور در شکل ظاهریِ شعر بازدارد. او نباید با گفتنِ این واقعیت که: من شاعری هستم با ذهن و زبان پیچیده، ناتوانیِ خود را از رسیدن به‌یک ساختار و بیان شعریِ ساده و پیراسته توجیه کند یا حتّا به‌آن ببالد. به‌نظر من، این یک ناتوانی‌ست و نه توانایی. «اسرار آب آبی» و «اسرار نور نوری» و بسیار نمونه‌های دیگر در این شعر و همه‌ی شعرهای گذشته و حالِ حقوقی، نشانه‌یی‌ست از همان خصلت ــ یا به‌زعم من: ناتوانی ــ که گفتم.

یادآور می‌شوم که این موضوع چندان هم مختصّ «هنر معاصر» و «هنر مدرن» نیست. برای نمونه می‌توان به‌تفسیرهایی نگاه کرد که گاه چندین مقاله را در توضیح و تشریح یک بیت ساده یا پیچیده از حافظ شامل می‌شود.

می‌چرخد و «حجم قهوه‌ای کوچکی [ست] که ناصیهٔ خاک را» داغ می‌زند.

در این هاویه‌ی مرگ، شاعر فریاد می‌زند: «دوباره مادر من / برخیز!». اکنون آن ارتباط شخصیِ شاعر را با «رباب» شعر، که پیشتر به‌شکلی بسیار مبهم دریافته بودیم، به‌روشنی کمابیش بیشتری درمی‌یابیم. شکل ساده و معمول این ارتباط دایه است، امّا ارتباط شاعر و رباب نه ساده است و نه معمول. پیوندی یگانه است. آمیزه‌ای از مادر ـ معشوقه که گویی همچون بند نافی شاعر را تا پیش از این شعر، و پیش از این مرگ، به‌جهان خاک پیوند می‌داد. پاره شدنِ همین پیوند است که اوّل موجب سرگردانیِ شاعر می‌شود و سپس او را از شعوری بالغ برخوردار می‌کند، و سرانجام او را به‌وادیِ حیرت می‌افگَنَد.

آمیزه‌ی مذهب و جادو که در یورش مرگی زمینی و خاکی یک دم فراموش شده بود، یا به‌لایه‌ی زیرین شعر خزیده بود، دوباره، اول با واژه‌ی «وحی» و سپس با «رودهای سرخ»، به «خاکدان حیات همیشه» بازمی‌گردد، و زمینه را آماده می‌کند که شاعر، این‌بار بی‌محابا و آشکارا، او را «پیامبر رودهای ساکن سرخ» بخواند. گرچه این آمیزه‌ی غریب و در عین حال آشنای مذهب و جادو پیشتر هم در وجود «زن زمستانی» تعیّن یافته بود. زنی در مدار «نوری از افیون» و سجده‌های مداومی بر «حجم قهوه‌یی کوچکی که ناصیه خاک را به‌داغ گرفته است. زنی «با گیسوانی از موج شاخه‌های شکوفا[ی] کوکنار سفید»، با «چوب نادرهٔ آبنوس» در دست، که «بر سریر سراپردهٔ همیشه» می‌نشیند و صدا می‌زند تا «شقایق» (یا شیره‌ی افیونیِ شقایق) را بیاورند. اکنون همه‌چیز فراهم است تا «آبنوس / گل» دهد و «رود نیلوفر» «از آفاق روح» زن بگذرد. جادوی این افیون است که باعث می‌شود روح زن از تخته‌بندِ تن رها شود و «شب / [...] هودج او را / به‌شانه‌ها» بردارد. جادوی همین افیون است که «انبوهی از ملائک آبی» را در «شب همیشه» حاضر می‌کند. «شب همیشهٔ خورشیدی از میانهٔ خاکستر»، همچون آتشی سرخ بر خاکستر سپید. در حضور چنین زنی‌ست که شاعر می‌تواند دود افیون را «نوری از افیون» ببیند.

به‌مدد شعر است که شاعر در مدار دو قطب روزمره‌گی و همیشگی سیر می‌کند. گاهی در این **روزمره‌گی** مکثی می‌کند، و گاه خود را به **همیشگی** وامی‌سپارد، امّا بیشتر در میان این دو انتهای حیات سرگردان است. به‌بیان دیگر: تجربه‌های شخصیِ شاعر در شعر جایی دارد و حتّا زمینه‌ی بیرونیِ شعر را می‌سازد. امّا شاعر این شعور را دارد که تجربه‌های **شخصیِ** او وقتی می‌تواند جایی در شعر داشته باشد، که تجربه‌یی **بشری** شود؛ بی‌اینکه به کلّی‌گویی بینجامد و حتّا تمزه‌ی شخصیِ خود را از دست بدهد. یعنی اینکه شاعر هیچ‌کدام از دو بُعد شخصی و بشریِ تجربه‌های خویش را به‌نفع بُعد دیگر رها

نمی‌کند. هر تجربه در عین حال که شخصی‌ست، بشری هم هست. برای مثال: «رباب»، «حسام»، «مریم»[1]، برای شاعر اسامیِ خاص است، و برای ما شخصیّت شعری. بیان شعر هم ــ به‌تبع ــ از این گشت و واگشتِ شاعرانه بی‌نصیب نیست. گاه بیان شعر همان زبان روزمره است که مثلاً کسی از طبیب می‌پرسد: «ــ چقدر حق شماست؟»؛ و گاه بیانِ مجرّدِ «حیات جادویی باستانی ما» که «اسرار آب آبی» و «اسرار نور نوری» را باز می‌گوید.

امّا این دوگانگیِ دید و زبان، در کلیّت شعر به‌نوعی یگانگی می‌انجامد که روزمره‌گی و همیشگی، تجربه‌ی شخصی و تجربه‌ی بشری، ملموس و مجرّد، واقعیت و خیال را چنان با یکدیگر می‌آمیزد که آن دید و بیان یگانه و تام و تمام شعر را پدید می‌آورد. تا جایی که واژه حتّا تا صوت مجرّد نیز می‌تواند فرا رود یا فروافتد: «فسار فستتنانا/ فسار فس‌تن‌تن».

دیگر اینجا، در این شعر، همانطور که از هر شعر دیگری نیز انتظار می‌رود، کلمه تنها یک صوت قراردادی برای اشاره به‌یک مصداق بیرونی[2]، یا معنا و مفهومی مجزا از اصوات، نیست. اصوات و معانی، صوت و لایه‌های معانی، چنان با هم آمیخته است که تشخیص مرز میان آنها ناممکن است. چون اصلاً مرزی در کار نیست. مثل همان آمیزه‌ی مذهب و جادو.

همین یگانگی‌ست که دیگر به‌ما اجازه نمی‌دهد که معنای شعر را جستجو کنیم یا مثلاً از شاعر بپرسیم «زن زمستانی» چگونه زنی‌ست؟ یا «روح نیلوفر» یعنی چه؟

اگر قرار بود بیان شعر همان معنای زبانیِ مألوف را داشته باشد، شعر را بیش از یک‌بار نمی‌توانستیم بخوانیم. امّا اکنون شعر را بارها و بارها می‌خوانیم و هر بار نیز معنایی خاصّ از آن درمی‌یابیم.

همین درکِ متحوّل و سیّال است که اجازه نمی‌دهد شعر را به‌نثری روشن و یک‌لایه برگردانیم و مثلاً آن‌را معنی کنیم. اینجاست که دیگر نمی‌توان گفت: «زن زمستانی/ که چوب نادرهٔ آبنوس را» برمی‌دارد «و بر سریر سراپردهٔ همیشه» می‌نشیند، و «شقایق»ی که می‌آورند و «آبنوس»ی که «گل» می‌دهد، یا «داغ شقایق» که «بر آبنوس» می‌نهند، توصیف شاعرانه‌ی تریاک کشیدنِ زنی هفتادساله است. یا «حجم قهوه‌یی کوچکی که ناصیه خاک

---

۱. «حسام‌الواعظین» از معروفترین واعظان اصفهان، گویا دایی حقوقی بود. «مریم» هم بایُد خواهر شاعر باشد. درست نمی‌دانم.

۲. جای دیگری هم به‌این خصلت واژه در شعر اشاره کرده‌ام. نگاه کنید به: محمّدرحیم اخوّت/ گنگ خواب دیده.../ نگاه نو. شماره ۲۱، مرداد ـ شهریور ۱۳۷۳.

را/ به‌داغ» می‌گیرد، پیشانی نهادن بر مُهر نماز یا داغ مُهر بر پیشانی‌ست.[1] این، نه‌تنها بی‌مزه‌ترین شکل معنی کردن شعر است، اصلاً هیچ ربطی به‌شعر ندارد. اینجاست که شاعر می‌تواند بگوید: مقصود مرا دریافته یا درنیافته‌ای. زیرا همچنانکه مقصود شاعر چیزی ورای زبان است، این نوع معنی کردن نیز رو به‌سمت چیزی مشخص و بیرونی دارد. در این نوع معنی کردن، ما بیان شعری را تا حد نوعی استعاره‌ی زبانی فروکشیده‌ایم و مرجع این استعاره را، همچون همه‌ی نشانه‌های زبانی، در بیرونِ زبان جُسته‌ایم. شعر از اینجا به‌بعد است که تازه آغاز می‌شود. اگر ما نتوانیم از اینجا بگذریم، پا به‌آستانه‌ی شعر نگذاشته‌ایم، و چیزی از آن آمیزه‌ی مذهب و جادو، از آن مناسک نماز و افیون، درنیافته‌ایم. و نمی‌فهمیم که خطاب‌های شاعر به«زن زمستانی»، بعد از آن «حکایت وحی شبانه»، چه وجهی دارد؟: «تو ای پیامبر رودهای ساکن سرخ!/ تو ای عزیز که دوشیزه‌یی و تنهایی/ تو ای «رباب» که دمساز «مریم» و مایی/ تو ای بشیر بکارت، تو ای زلال زفاف/ مسیح هودج افلاک/ماه پرده‌نشین/عروس سرمدیِ باغهای نیلوفر...». دست بالا ممکن است نزدیکان شاعر، یعنی همان «مریم و ما»ی بیرون شعر، که «رباب» بیرون از شعر را می‌شناخته‌اند، و می‌دانسته‌اند که «دوشیزه» بوده است و «تنها»، هفتادساله زنی دایه و «دوباره مادر»، او را به‌جا بیاورند. امّا شاعر اینجا شعری سروده است که مخاطبش همه‌ی آدمهایی هستند که شعر را چیزی بسیار فراتر از، و متفاوت با، کلام منظوم می‌دانند.

نظم در اینجا فقط پیروی از یک زنجیره‌ی «تتن‌تتن تتتن‌تن» یا «مفاعلن فعلاتن» (تمام کوچه پر از بو...) نیست.[2] نظم حاکم بر این شعر، علاوه بر نظم موسیقایی (ملودیک) و

---

۱. این «حجم قهوه‌ای کوچک» را من بیان شاعرانه‌ی سه عنصر بیرونیِ شعر می‌دانم: مُهر نماز، نقش مُهر بر پیشانی رباب، گور رباب. این هر سه عنصر در عبارت «و حجم قهوه‌یی کوچکی که ناصیه خاک را به‌داغ گرفت» جمع آمده و با هم یکی شده‌اند.

۲. من بر این باورم که «وزن» پرده یا پیرایه‌ای‌ست بر شعر امروز. شعر بی‌وزن برهنه کردنِ لعبت شعر است تا هر ساز و ناسازی که در اندام اوست، بی‌هیچ پوشش و پیرایه‌یی، آشکار شود. امّا هستند شاعرانی که این لعبت را هرچند جوان و شاداب، عریان نمی‌پسندند. آنها جامه‌ی وزن را مایه‌ی زیبایی، یا دست‌کم آراستگیِ این لعبت می‌شمارند. حقوقی یکی از این شاعران است که شعر را موزون می‌سُراید.

با این‌همه، اینجا هم توانایی‌ها یکسان نیست. یکی مثل حافظ وزن را چنان قالب تن شعر می‌سازد، و شعر نیز اندامی چنان پروپیمان دارد، که همه‌ی پستی و بلندی‌های پیکر این معشوقه از خلال این جامه‌ی فاخر پیداست. یکی چون حقوقی پرده‌ی نسبتاً نازکی از وزن را بر اندام شعر می‌پوشاند و می‌کوشد تا «وزن» مانع دیدار خودِ شعر نباشد. یعنی ضرورت وزن بیان نسبتاً طبیعیِ شعر را مخدوش نکند. حقوقی به‌دلیل تبحرّش در وزن شعر فارسی، معمولاً از عهده‌ی چنین کاری برمی‌آید. امّا این بهانه که: من چنان ذهنم با وزن آموخته است که براحتی و خیلی طبیعی شعر موزون می‌سُرایم و جز موزون نمی‌توانم بسُرایم؛ باعث نمی‌شود که به‌هر جهت وزن پیرایه‌یی نباشد بر شعر.

وزنی، و نیز نظم زبانی و معنایی واژگان. نظم یا انتظام دیگری هم هست که عناصر شعر را سامان می‌دهد. این انتظام از جمله بر اصل تداعی استوار است. مثلاً در وجه یا لایه یا رنگ و آبِ مذهبیِ شعر، «هالهٔ **روحانی**[1]» در بند اوّل شعر، زمینه‌ای ذهنی را آماده می‌کند تا «انبوهی از **ملائک**» بتوانند در آغاز بند نهم شعر حاضر شوند. و «افیون» نه دود، بلکه «**نور**» داشته باشد، و پهنه‌ی پیشانی «**صحیفهٔ** پیشانی مراثی ما» شود، و «**وحی** شبانه» «حکایت»ی باشد در «خاکدان حیات»، و «زن زمستانی» «**پیامبر** رودهای ساکن سرخ» شود. «دوشیزه»یی «تنها» که «**مریم**» را به‌باد می‌آورد و «**مسیح**» را، و می‌فهمیم که این «پیامبر» «مسیح هودج افلاک» است. و در عین حال می‌تواند عروسی «**سرمدی**» باشد. و البته می‌تواند **اوراد** بخواند: «فسار فستتانا!»، و «هودج» او را «**ملائک** / به‌شانه‌ها» می‌برند. و هر «دمِ» افیونیِ او، «از اعماق گور»، خاک او را «بر آسمان **ملائک**» می‌پراگنَد.

امّا بی‌تردید این رنگ و آب مذهبی، وجه غالب شعر نیست. یعنی اینکه «مرثیه‌ای برای رباب» هر مایه‌ای هم که از عرفان داشته باشد، مرثیه‌ای مذهبی نیست. مذهب، آن هم نه در وجه معمول یا عمومیِ آن، تا آنجا اجازه‌ی حضور در این شعر را دارد که بخشی از آن وجود نادره‌ی شعر را، آن «زن زمستانی» را، شکل دهد. و این اگر ضد مذهب نباشد، نوعی مذهب خاص و فردی‌ست. همانطور که خودِ «زن زمستانی» هم زنی خاصّ است. و پیونداو با شاعر نیز پیوندی یگانه و تام و تمام است. هم نیاز کودکیِ او را به‌مهر مادری پاسخ گفته است، و هم کامل‌کننده‌ی وجه مذکّر شاعر است. شاید بتوان گفت این پیوند یگانه میان شاعر و شخصیّت مرکزیِ شعر است که جوهره‌ی اصلیِ این شعر است و آن‌را شعری خاص می‌کند. خصوصیتی که ویژگیِ اصلیِ هر اثر هنری‌ست. این ویژگی‌ست که باعث می‌شود هر اثر هنری، اثری منحصر به‌فرد و بی‌تالی باشد.

اکنون می‌توانیم با اشاره به‌واژه‌ها و سطرهایی که پیوند دو شخصیت اصلیِ شعر، شاعر و رباب، را نه بازگو بلکه روشن می‌کنند، این بازخوانی را به‌پایان ببریم و «مرثیه‌یی» را که شاعر «برای رباب» سروده است، درک کنیم.

شاعر «نیمشب»ی که «سبز» می‌شود، مثل هر شب «تمام کوچهٔ شب» را «پر از بوی آشنای» رباب می‌یابد، امّا «بر آستانهٔ در انتظار هر شبه را» این‌بار نه در وجود هفتادساله‌ی رباب، بلکه در «هالهٔ روحانیِ» او می‌بیند «که از خلوت هفتادساله می‌آمد». همین نشستنِ «هالهٔ روحانی» به‌جای آن آدم همیشگی‌ست که این نیمشب را از دیگر شب‌ها متمایز

---

۱. همه‌ی تأکیدها از نگارنده است.

می‌کند. این تمایزِ عادت‌شکنْ شاعر را سرگردان می‌کند و او را در توفانی از «صدای خاطره و خورشید»، «هوای آتش و دود»، «فضای آینه و دریا»، به«سرای پیچک و مه» می‌برد که لابد باید جایی باشد از هزارتویی تودرتو و مه‌آلود. در این «فضای آینه و دریا»ست که شاعر «مرگ نادره»یی را چون «جوهری جاری» می‌بیند «که بر تمامیِ دریا کشیده‌بال، نشسته است/ میان خاک و هوا/ میان ابر و زمین». این چشم‌انداز برای شاعر تجربه‌یی ناآزموده است که او را به‌فکر معنا و نشانه‌ی «حیات» و «مرگ» می‌اندازد. اندیشه‌یی که با حیرت آغاز می‌شود و با پرسش پایان می‌پذیرد. یعنی اینکه پایان نمی‌پذیرد. تنها تاریکیِ آسمان و سردیِ خاک را به‌شکلی قطعی‌تر از پیش، به‌شاعر نشان می‌دهد.

همین دریافت مرگ و تجربه‌ی نو، همین حیرت و پرسش، همین توفان اندیشه و خیال است که «چهار پردهٔ دیوار» را از میان برمی‌دارد، اتاق را دریا می‌کند، و شاعر را به‌آن «شامگاه»ی می‌برد که «نه از خاک و آفتاب/ که از نور و آب» نام گرفته است. و آنجا «زن زمستانیِ» خود را می‌یابد با «قلبی از خورشید/ و خونی از دریا/ و گیسوانی از موج شاخه‌های شکوفا[ی] کوکنار سپید»، «که چوب نادرهٔ آبنوس» را برمی‌دارد و «بر سراپردهٔ همیشه» می‌نشیند. و صدای «آهای... آیِ...» او را می‌شنود که می‌گوید: «آه شام آمده است».

شاعر «شب» را می‌بیند «که هودج او را/ به‌شانه‌ها» برمی‌دارد، و «مرگ» را می‌بیند که «نیهای استخوانیِ» او را «بر لب همیشه»ی خود دارد، تا آن «صدای خاطره و خورشید» از این «رباب» در «فضای آینه و دریا»، یا در فاصله‌ی میان خاک و ابر طنین افگَنَد.

شاعر چون کودکی برمی‌خیزد «و در برابر آئینهٔ شکسته» می‌نشیند، تا شاید تصویر شکسته‌یی از نی‌های استخوانیِ رباب را ببیند. امّا «چشم آینه، در حسرت همیشهٔ دیدار او به‌خلوت می‌ماند»: «و پیرزن/که دیگر آینه، او بود/ پرده‌داران را».

شاعر ناامید از جستجوی خویش به‌یاد می‌آورد «زنی» را که «حشمت نیلوفری» داشت «در میان کویر». «زنی و هیبت چشمی/ که بارها/ (باری)/ بر آستانهٔ در، مرگ را به‌تن لرزاند./ زنی نبیرهٔ نفرین»، که «از آستان صدا رفته/ وز آستان صدا بازگشته» است.

شاعر اکنون هیبت یا قطعیت این مرگ را دریافته است، و می‌داند که آن جهانِ مأنوس خویش را از دست داده است، و فریاد می‌زند: «آهای... آی/ سراپرده را به‌خاک نشان/ آبنوس را بشکن/ و باغ آبی نیلوفر از میان بردار». زیرا می‌بیند که «حسام» آمده است. حتّا اگر این «حسام» شمشیر تیز و برنده‌ی مرگ نباشد، باری، حضورش نشانه‌ای‌ست از مرگ و مناسک مرگ. شاید روحانی مردی‌ست که واپسین دم حیات را به‌طلب آمرزشی آمده است.[1]

---

۱. چیزی مثل حضور کشیش بر بالین محتضر در نظام کلیسایی.

اینجاست که شاعر می‌بیند و درمی‌یابد که «چشمه‌یی خوشید/ و میوه‌یی پوسید/ و غنچه‌ای خشکید»، و تنها آن «درخت طاعونی» برجای مانده است که «خون» و «قلب» و «چشم» خاتون تنهاییِ شعر است، با داغ «قهوه‌یی کوچکی» بر ناصیه. یا خود «حجم قهوه‌یی کوچکی که ناصیهٔ خاک را به‌داغ گرفت».

«رباب»، «خواهر خاک» می‌شود و در «آستانهٔ تاریک» با «آسمانهٔ کوتاه» جای می‌گیرد که گور تاریکِ تنهاییِ اوست. اینجا دوباره شاعر ندا می‌دهد که «دوباره مادر من/ برخیز!» و مرثیه‌ی خود را، این‌بار با خطابه‌ای شورانگیز چون سرودی مقدس ادامه می‌دهد. او معشوقه-دایه‌ی خویش را، این «دوشیزه»ی «تنها» را، «رباب»ی «دمساز مریم و ما» می‌بیند که «مسیحِ هودج افلاک» و «ماه پرده‌نشین» و «عروس سرمدی باغهای نیلوفر» است.

این‌بار «غروب» که می‌آید، «نفس!/ نهایت تالار تار نزدیک‌ست!»، و «در، از همیشهٔ خود سخت‌تر.../ نفس، دیگر...». زیرا «رباب» اکنون در «هودجی»ست «که ملائک/ به‌شانه‌ها بردند».

این‌بار شاعر «کنار بستر شب» با «کولیان عهد قدیم»، «همدمان شاعرِ» رباب (با خود؟)، تنها مانده است، «میان خانه‌یی از باد/ درون پرده‌یی از خاکستر». و «شب از شبان زمستانی‌ست/ و کولیان سراسیمه، بازآمده‌اند». و میان «باد و توفان» و «برف و کولاک»، «شقایق آماده است».

شاعر، دوباره (شاید این‌بار به‌زمزمه‌ای) می‌گوید: «دوباره مادر من/ برخیز!»، و این درخواست را در بیستمین بند شعر، ترجیع‌وار، چهار بار تکرار می‌کند. و می‌گوید: «تویی که می‌دانی/ شب مراثی تو، تا شب مراثی من/ میان فاصله‌یی از شراب می‌گذرد». و می‌گوید: «فسار فستنانای تست که می‌گوید/ که دود شاید داغ.../ که باغ شاید شعر.../ که شعر شاید عشق.../ که عشق.../ شاید اصلی که در تبار تو بود».

اینجاست که وجه معشوقگی رباب فرصتی کوتاه می‌یابد که از زیر لایه‌های چندگانه‌ی شعر سر بکشد و دوباره پنهان شود. امّا با همین سر کشیدنِ کوتاه، «رباب» با تمام زنانگی و دوشیزگی و تنهایی و انتظار هفتادساله‌اش دوباره حاضر می‌شود، «و گیسوان [او] در گردباد شب پیداست». شاعر خطاب به‌این معشوقه-دایه‌ی بازآمده می‌گوید: «تویی/ نه برف./ تویی/ نه صبح./ تو باز در شب من بازگشته‌ای/ در باد./ تو با پرندهٔ نور از فراز سایهٔ ابر./ تو با ستارهٔ آب از فرود سایهٔ خاک./ تو ای که سیطرهٔ مرگ در جدایی تست».

ناگهان می‌بینیم آن «پرندهٔ نور»، و آن «ستارهٔ آب» که در آغاز شعر رها شده بودند، بازآمده‌اند و «ابر» و «خاک» را با خود بازآورده‌اند. بی‌اینکه بتوانند «سیطرهٔ مرگ» را که «در جدایی» از «رباب» (نای مولوی؟) است، از میانه بردارند. بنابراین، در پایان شعر هم، باز همان «مرگ نادره»، همان «جوهر جاری» حضور دارد «که بر تمامی دریا کشیده‌بال نشسته‌ست./ میان خاک و هوا/ میان ابر و زمین».

این‌بار نه «تمام کوچه»، بلکه «خاک کوچه، پر از بوی آشناییِ» اوست، «تمام گوشهٔ شب/ نیمشب که می‌مانم/ بر آستانهٔ در، انتظار هر شبه را».

اکنون که شعر به‌پایان خود رسیده است، شاعر برجای رباب می‌نشیند و رابطه‌ی او با خاتون پرده‌نشین شعر، برعکس می‌شود. اکنون «بوی آشنایی» از «تمام کوچه» رخت بر بسته است و شاعر آن‌را در «خاک کوچه» می‌جوید. دیگر این رباب نیست که هر شب «بر آستانه در» انتظار می‌کشد. این‌بار شاعر است که «نیمشب»، «بر آستانهٔ در» انتظار «سبز» شدنِ رباب را برجای «مانده» است. و در برابر او (شاعر) «تمام **گوشهٔ** شب» «پر از بوی آشناییِ» آن «ماه پرده‌نشین» است. شاعر می‌بیند و با خود زمزمه می‌کند که «و هاله، هالهٔ مهتابیاد تست که از خلوت همیشهٔ هفتادساله می‌آید.»

و شعر پایان می‌پذیرد.

اصفهان

۲۵ خرداد ۱۳۷۴

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی