

# شرح «آینه‌ی پنجاه‌وهشت» نصرت رحمانی

ابوذر کریمی

(برای مهدی افخمی)

آقا ضمن سلام و تحیات من شرح این شعر نصرت رحمانی را مدتی است به شما بده‌کارم و مثل بحث کارناوال در سینمای مهرجویی گمان می‌کنم صحیح است خردخرد بحث را پیش ببرم تا به‌مرور تکمیل شود.

«آینه‌ی پنجاه‌وهشت» قله‌ی کم‌نظیری در کارنامه‌ی نصرت رحمانی است و از شعرهای اواخر عمر او نیز است. جز چهارپاره‌های دوره‌ی اولیه‌ی نصرت رحمانی عموم شعرهای دوران شهرت او از نوعی سیاق نونیمایی تبعیت می‌کنند اما این شعر وزن نیمایی دارد.

بند نخست شعر را بخوانیم. در بند نخست آرزو یا نوعی پیش‌آگاهی به مرگ را می‌رساند. گویی شاعر در تولد پنجاه‌وهشت‌سالگی‌اش جلو آینه ایستاده است و حاصل عمرش را چکیده و با اکسپرسیون‌های حاد و گزنده شلیک می‌کند. از این منظر این شعر را می‌توان شکلی از وصیت‌نامه در نظر گرفت. شاعر در آینه می‌نگرد و می‌گوید:

یلدایی از شکیب

در بهت آینه

گسترده پود و تار.

تابوت من کرانه گرفته‌ست

در تنگ انتظار.

سطریندی را این جا بر حسب وزن نیمایی شعر بازآرایی می‌کنم تا تقطیع‌ها و نقاط نفس‌گیری عبارات واضح‌تر باشد. از تصویر مبهوت درون آینه فرم انفسی شعر را به تصویرهای درهم‌تنیده‌ی یک سفر دریایی پیوند می‌زند. تابوت را همچون کشتی تصویر می‌کند که در تنگه یا گذرگاهی دریایی موقتاً لنگر انداخته است.

مرگ از درونمایه‌های مکرر شعر نصرت رحمانی است اما این جا پخته‌ترین تصویر را از آن ارائه می‌کند و از اطوار بازنمایانه‌ی هدایت‌وار که در شعرهای عنفوان جوانی‌اش در شعرش بروز داشت به پختگی شاعری سال‌خورده عزیزت کرده است.

دستی کجاست تا گره بگشاید

از گیسوان باد،

تا بادبان خود بفرازم

سوی دیار یار.

چهار جمله بند اول شعر را تشکیل می‌دهد که از تصویر شرح حال گونه‌ی شاعر که در تاریکی رودروی آینه نشسته است به تصویر سفری دریایی حرکت می‌کند. باد مانند شده به گیسو را همچون تصویری از تقدیر یا اراده‌ی پروردگار دیدن تا پایان شعر می‌آورد. اکنون که شاعر در انتظار مرگ در تاریکی رودروی آینه نشسته است بر زندگی‌نامه‌ی انفسی خود مروری صورت می‌دهد و ما وارد یک وصیت‌نامه‌ی خودزندگی‌نامه‌نویسانه می‌شویم.

تا این جا یک اشتباه کردم و آن این که وزن شعر نونیمایی است یا اگر بخواهیم دقیق‌تر بگوییم تلفیقی از نیمایی و نونیمایی است. اما بگذارید این اشتباه به همین ترتیب بماند چون در پاره‌ای قطعات این شعر منطق نیمایی تقطیع سطرها و وقف مابین سطرها نقش مهمی در فضا سازی و رنگ آمیزی لحن دارد. در ادامه‌ی بند اول یک سطر یک کلمه‌ای می‌آید که مطابق است با قافیه‌ای که در پایان بند اول آمده است. بلافاصله بعد از «دیار یار» با یک مکث کوتاه خطاب می‌کند: «آینه‌دار!»

قافیه را نمی‌گرداند و مطابق قافیه‌ای که پیش تر سه بار آورده چهارمین را با لحن خطابی در آغاز بند دوم ذکر می‌کند. باز باید در نظر داشت که «آینه‌دار» یک سطر است و ادامه‌ی عبارت در سطر بعدی است. یعنی خطاب سطر نیاز به مکث دارد.

آینه‌دار تلویحی به پروردگار است و این لحن طغیانگرانه‌ی خطاب به خداوند نقش مهمی در فضاسازی این شعر دارد و خوی عاصی نصرت رحمانی را در سال خوردگی بازتاب می‌دهد.

قافیه‌ها در این شعر بسیار روان جاری می‌شوند یعنی طبع ارتجالی دارند. در شعرهای دوره‌ی آغازین و میانی نصرت رحمانی تصنع را گاه می‌توان بازیافت به‌خصوص هنگامی که قصد دارد جامعه‌ی روشنفکری آن‌روز را به‌نوعی با شعرش مجاب کند. اما در این شعر همه‌چیز گویی خودبه‌خود و با طبع گفتار سلیس و روان و بی‌تصنع جاری می‌شود. خطاب شاعر به پروردگار با لفظ «آینه‌دار» تحکم و بازخواست و استنطاقی در خود دارد که در ادامه‌ی شعر با رنگ‌آمیزی لحن، شاهکار نصرت رحمانی را شکل می‌دهد.

شکلی از برجسته‌سازی که با تغییر لحن توصیفی بند نخست به لحن خطاب‌ی در سطر یک کلمه‌ای روی می‌دهد ضرباهنگ و فضای راکد و کرخت بند نخست با حفظ قافیه‌ی واحد را به هشدار و تحکم در خطاب «آینه‌دار!» تغییر می‌دهد. و این‌جا در خطاب به آینه‌دار مرور شرح حال انفسی شاعر آغاز می‌شود.

آینه‌دار!

آن لاشه‌ای که در کفن آرزوی من

در خواب انجماد فرورفت

نامش یقین نبود؟

یادآوری این بند به واقعه‌ای مشخص اشاره می‌کند؛ واقعه‌ای که گویی از طریق اشارات و استعارات بین شاعر و پروردگار تشخیص داده می‌شود. به همین جهت است که می‌گوییم شرح حال انفسی شاعر در این شعر ذکر شده است.

اشارات مربوط به «لاشه» و «کفن» که مربوط به حلقه‌ی دال مرگ و آیین تدفین است در تقابل با آرزوی مرگ و پیش‌آگاهی بند نخست شعر فضاسازی می‌کند. مرگ حقیقی جایی در شرح حال انفسی شاعر روی داده است و تابوتی که در «تنگ انتظار» کرانه گرفته است منتظر سفری است به دیار یار. اعتراض به تمامیت زندگی در جهان ماده با ماندن کردن جهان به تنگه‌ای که تابوت شاعر در آن منتظر مانده است صورت می‌بندد. و بنابراین می‌گوید آن‌چه واقعاً مایه‌ی نگرانی است رویداد آتی مرگ نیست بل که مرگ حقیقی در مسیر زندگی شاعر روی داده است. حلقه‌ی دال آیین تدفین را گسترش می‌دهد:

تدفین اشک بر صحاری دامن

با طعم تلخ دشنه‌ی بدرود

در پرسه‌های شبانگاه.

آینه‌دار!

به یاد آر!

در کجای زمان بود.

یاد آر.

تأکید بر قافیه و نگرداندن قافیه این جا مهم است که در سطرهای کوتاه تأکید و تکرار قافیه را می‌رسانند. این ویژگی صوری تصمیم و پافشاری را می‌رساند. از جمله کارکردهای تکرار قافیه در قالب غزل قدیم نیز همین است و به همین جهت است که مثنوی‌های تغزلی معاصر در سطح صوری حالتی کلبی مشرب و دمدمی مزاج و بی‌اراده و شُل را می‌رساند و در واقع اگر کمی صراحت به خرج دهیم قالب مثنوی با مضمون عاشقانه ناسازگار است.

کاربرد «صحاری» و تشبیه دامن به صحاری در عین تضاد بین نمناکی اشک و خشک و تفتیده بودن صحاری، تقابلی میان تصویر آغازین سفر دریاییِ تابوت و صحاری دامن بازتاب می‌دهد. در عین حال خرد و اندک بودن اشک در برابر انبوه و فراخ و گسترده بودن صحاری ایده‌ی ناکافی بودن و بی‌هودگی را انتقال می‌دهد.

شاعر وقتی به آینه‌دار هشدار می‌دهد که به یاد آورد لحن استنطاق را تقویت می‌کند. این جا برخلاف تصویر موحدانه از پروردگار که همواره یادآوری‌کننده است و لحظات معصیت یا افسوسناکی زندگی را به یاد بنده می‌آورد شاعر خاطره‌ی مشخصی از خود را به یاد پروردگار می‌آورد و با لحن هشدار تأکید می‌کند «به یاد آر».

«کجای زمان» این جا نه فقط از منظر شرح حال شاعر، بل از منظر پروردگار فراتر از زمان و ایستاده در لازمان معنا می‌یابد. شاعر پروردگار آینه‌دار را که بیرون زمان و مشرف بر سرتاسر تاریخ و زمان ایستاده است به لحظه‌ی مشخصی از شرح حال خود متوجه می‌کند. به عبارتی

خرد بودن و ناچیز بودن آدمی در برابر گستره‌ی تاریخ و کیهان را در می‌نوردد و آن نیروی بی‌نهایت را به خدمت یک آن عاطفی و بیانگرانه در می‌آورد. این جا به یکی از آفات عمیقاً اومانستی شعر طغیان‌گرانه‌ی نصرت رحمانی می‌رسیم: «در کجای زمان بود».

ضمناً این را باید تأکید کرد که دو شیوه از سطر بندی را درباره‌ی سه سطر اخیر می‌توان در نظر گرفت. می‌توانیم بنویسیم:

آینه‌دار!

به یاد آر!

در کجای زمان بود.

نیز می‌توان آن را یک نفس خواند و به عقیده‌ی من ساخت وزنی شعر به ما می‌گوید صحیح این است که یک بار به نحو سه‌سطری تقطیع شده و یک بار به نحو تک‌سطری یک نفس خوانده شود:

آینه‌دار به یاد آر در کجای زمان بود.

یعنی ساخت وزنی شعر خواه‌ناخواه ما را در برابر تکرار این عبارت قرار می‌دهد.

در این جا شاعر باز می‌گردد به نقش شاعری خود و گویی درباره‌ی عمری که در شاعری سپری کرده است اندیشه می‌کند. تأمل در کار شاعری پیوند می‌یابد با دو درون‌مایه‌ی محوری دیگر که تا این جا طرح کرده است یعنی مرگ و زمان. حلقه‌ی دال مرگ و آیین تدفین را در تشبیه حفظ می‌کند و افق زمان را از جایگاه سرمدی آینه‌دار به جایگاه خاطره و حافظه‌ی فردی تغییر می‌دهد.

آیا به کارگاه جهان نقش شاعران

این است؟ نبش گور؟

به لحن پرسشی که در یک سطر دو بار تأکید می‌شود باید توجه داشت. گویی مرور آن لحظه‌هایی که پیش از این اشاره کرده است برای شاعر همچون بیرون آوردن مرده از گور است و این رفت و برگشت میان زمان حال و گذشته این بار از زاویه‌ی آدمی محصور در عمر محدود دیده می‌شود. این جا برخلاف تحکمی که در عبارات پیشین بود نوعی تأمل در نفس و مراقبه‌ی نفس روی می‌دهد. از طریق تغییر لحن، تغییر

افق زمان از دیدگاه سرمدی به خاطره‌ی شخصی و سطر بندی عبارات که ضرباهنگ عبارات را کند می‌کند شکلی نجواگونه به کلام می‌دهد. برخلاف سطر بندی شعر در شکل منتشر شده‌اش سطر بعدی یک کلمه‌ای است:

وَ

این «وَ» مستقلاً یک سطر است. پس از دو سؤال پیاپی در سطر قبلی و وقف بین سطرها یک «وَ» و سپس مجدداً وقف رنگ آمیزی لحن و تغییر حال و هوای او را می‌رساند.

...این است؟ نبش گور؟

وَ

سقط جنین خاطره با چنگک قلم؟...

سطر بعدی در قیاس با سطرهایی که تا این جا مشاهده کردیم سطر بلندی است و عبارت کامل را در یک سطر و یک نفس آورده است. حفظ حال و هوای مراقبه‌ی نفس و حتی پایین آمدن تنالیه‌ی صوت کلمات ادامه می‌یابد. با سطر بعد که آن هم یک کلمه‌ای است و کوتاه:

یا

یک «یا» در سطر مستقل مجدداً مکث و در خود فرورفتن را می‌رساند و پس از مکث سطری دیگر با لحن پرسش:

آواره در قلمرو طامات؟

مکث‌ها نقش برجسته‌سازی را در سرتاسر بند اخیر بر عهده دارند. شاعر در خود فرو رفته است و نجواوار سر در جیب مراقبت می‌گوید:

آیا به کارگاه جهان نقش شاعران،

این است؟ نبش گور؟

وَ

سقط جنین خاطره با چنگک قلم؟

یا

آواره در قلمرو طامات؟

همه‌ی این‌ها در عین حال پیوستگی وجه شرح حال گونه‌ی شعر را در خود دارد و در فرم انفسی شعر پیوستگی از طریق حلقه‌های دال و نیز وجه خطاب به آینه‌دار حفظ می‌شود.

ما آخرین بندی که خواندیم طعن‌آمیز هم است و مانند نمونه‌ای که قبل‌تر آوردیم ساخت معنایی شعر به ما می‌گوید باید دو بار خوانده شود و بار دوم با لحن طعن استفهامی:

آیا به کارگاه جهان نقش شاعران

این است؟ نبش گور؟

وَ

سقط جنین خاطره با چنگک قلم؟

یا

آواره در قلمرو طامات؟

«کارگاه جهان» طعنی به آینه‌دار یا همان پروردگار است یعنی آیا چنین مقدر کرده‌ای؟ و این به معنای آن است که نقش شاعران در کارگاه جهان این نیست. با مسیری که پیش از این بند طی کردیم معلوم است که شاعر می‌خواهد به پروردگار بگوید من از آن شاعرانی نیستم که تو برایشان در کارگاه جهان نقش خاصی مقدر کرده‌ای و این قاعده را بر هم می‌زنم و تو را از زمان سرمدی به همان آن یا لحظه‌ی حاد عاطفی در خط سیر زمانی محدود عمر خود توجه می‌دهم. روشن‌تر از آن این است که یعنی من از آن مخلوقات نیستم که بازخواست می‌شوند بل که همان مخلوقی هستم که خالق را بازخواست می‌کند. مجدداً آینه‌دار را خطاب می‌کند.

آینه‌دار!

پس از یک طعن، اکنون دوباره پروردگار را مخاطب قرار می‌دهد.

آینه‌دار!

وقتی که عطر شعرهای پریشم

در سایبان گوش تو پیچید...

حس آمیزی می‌کند و تصویر سایه و سایبان بیان سردی و بی‌حسی شنوایی آینه‌دار است.

...روح من این گسیخته این از تبار درد...

باز عبارتی را یک نفس با دو تأکید روی «این» می‌آورد و قرینه‌ای برای سطری که پیش‌تر دو پرسش را یک نفس آورده بود پدید می‌آورد.  
«...این است؟ نبش‌گور؟...»، «...این ”گسیخته“ این ”از تبار درد...».

...در هُرم شعله‌ی نَفَسْت سوخت...

گرمای نفس پروردگار در عین سردی شنوایی او تضاد ایجاد می‌کند. سپس سطری یک کلمه‌ای:

...آموخت...

سطر بعد را به قیاس قطعات دیگری از همین شعر به دو صورت می‌توان خواند:

...عشق این کلید طلایی...

هم بر وزن مفعول مُفْتَعَلَاتِن خوانده می‌شود هم به صورت تَقْطِيع شده:

...عشق (فاع)

این کلید طلایی... (فاعلن فعلاتن)

سپس به وزن نیمایی بازگشت می کند:

...در قفل مرگ نمی گردد.

بهتر است اکنون قبل از آن که شعر را ادامه بدهیم چند نکته را که در قطعات پیش گفته بوده است تدقیق کنیم. قطعات نخست شعر را از حافظه نقل کرده‌ام و در نقل عبارت، وزن نونیمایی یکی از سطرها را نیمایی نقل کردم:

...تا بادبان ( خود ) بفرازم سوی دیار یار...

«خود» افزوده‌ی حافظه‌ی من است تا سطر را به وزن نیمایی برگرداند. صورت اصلی سطر چنین است:

...تا بادبان بفرازم سوی دیار یار...

خوب است بر این مداخله‌ی حافظه مکثی کنم. تمایز وزن نونیمایی نصرت رحمانی با وزن نونیمایی سهراب سپهری یا فروغ فرخزاد را در همین قطعه می‌توان تشخیص داد. تا جایی که می‌دانیم فرم نونیمایی به نحوی آگاهانه و در هم‌اندیشی سه‌نفره‌ی نصرت رحمانی و فروغ فرخزاد و سهراب سپهری پدید آمده است. فرم نونیمایی از تخطی‌های مشخصی از وزن‌های سالم نیمایی ساخته می‌شود که طبع سطرها را به عبارت‌بندی و ضرباهنگ گفتار نزدیک‌تر می‌کند و وجه تماماً برساخته‌ی وزن نیمایی را از آن می‌گیرد. با این حال تفاوت مشخصی بین شیوه‌ی نصرت رحمانی و شیوه‌ی دو شاعر شاخص دیگر نونیمایی یعنی سپهری و فرخزاد وجود دارد و آن این است که سپهری و فرخزاد از طریق افزوده‌هایی به سطر سالم نیمایی وزن نونیمایی‌شان را شکل می‌دهند و نصرت رحمانی از طریق کاسته‌هایی از سطر سالم نیمایی وزن نونیمایی خود را شکل می‌بخشد. این مشخصه در دو هجای حذف‌شده از سطر این شعر نسبت به وزن سالم نیمایی مشهود است.

نکته‌ی دیگر درباره‌ی سطرهای تک‌هجایی است. یک «و» و یک «یا» در این شعر به صورت سطر مستقل آمده‌اند که کوتاه و مقطع و توأم با وقفی ملموس پیش و پس از خود قرار گرفته‌اند. اما همواره این وجه مقطع و کوتاه را در سطرهای یک کلمه‌ای نمی‌بینیم. نمونه‌ی خلاف آن را از اسماعیل خویی می‌آورم.

وقتی که من بچه بودم

پرواز یک بادبادک

می بردت از بام‌های سحرخیزی پلک

تا

نارنج‌زاران خورشید.

«تا» در شعر خوبی اگرچه تک هجایی و تک کلمه‌ای است به‌وضوح کشیده ادا می‌شود حال آن‌که دو سطر تک کلمه‌ای شعر نصرت رحمانی مقطع و کوتاه اند.

نکته‌ی دیگر در ساخت لحن شعر است که با قرار دادن جفت‌های مشخص در سطرها به آن اشاره کردیم. علاوه بر دو سطری که همچون قرینه‌ی یکدیگر آوردیم یک سطر دیگر قبل از آن دو وجود دارد:

آیا به کارگاه «جهان» نقش «شاعران»

این است؟ نیش گور؟

و

سقط جنین خاطره با چنگک قلم؟

جفت قافیه در یک سطر قبل از دو تأکید پرسشی از نمونه‌های جفت‌سازی‌ها در این شعر است و دیگری نیز همان است که گفتیم:

...روح من «این» گسیخته «این» از تبار درد...

حال شعر را ادامه دهیم.

بند بعد حکم می‌کند و این حکم در حضور آینه‌دار تداوم رویکرد اومانستی نصرت رحمانی در این شعر است:

باید چو رود در رگ آواز خویشتن پویید

این جا هم هنگام که شاعر حکم می‌کند در واقع مرور شرح حال خود را پی می‌گیرد و وجه التزامی عبارت وجه اخباری را در خود دارد.

و در میانه‌ی مرداب ته نشست

تشبیه جهان و زندگی انسانی به مرداب تداوم نگرش خوارپندارانه‌ی شاعر به زندگی است و این را رودرروی پروردگار می‌گوید به این معنا که آفریده‌ی تو را به چیزی نمی‌گیرم. ضمن این که در مرداب ته نشستن استعاره از جزئی از مرداب و خصیصه‌ی فروبرنده‌ی آن نبودن است.

باید میان نطعی خونین

زانو شکست

وجه ناعادلانه‌ی جهان و زندگی کردن در وضعیتی ظالمانه را با این تصویر گوشزد می‌کند اما چکیده‌ی جهان ادبی نصرت رحمانی را در همین بند و در مواجهه با وجه ناعادلانه‌ی جهان می‌توان بازیافت. چه در ته‌نشستن در مرداب چه در زانو شکستن میان نطعی خونین این پیام را می‌دهد که نقش قربانی دست‌وپایسته را ایفا نمی‌کند.

وَ

این «وَ» هم سطر مستقلی است اما در تمام نسخه‌های نشرشده‌ی این شعر متصل به عبارت بعدی آمده است.

زیر تیر شماره‌ی معکوس را شمرد.

بنابراین در درون آن نظم ناعادلانه تن نسپردن به نقش قربانی و هم‌چنان عصیانگر بودن تصویری چکیده از جهان ادبی نصرت رحمانی است.

یا هم‌چو آبخار در دل پرواز خویش پرپر زد

و جام را شکست

پاشید باده را.

تصویرهایی از تسلیم نشدن را پشت سرهم می‌آورد. این حکم‌های دارای وجه التزامی هم‌چنین شرح‌حال گونه نیز است یعنی هم‌زمان که می‌گوید «باید» اعلام می‌کند که من این‌گونه رفتار کرده‌ام. برای روشن شدن آن که این وجه التزامی در خود وجه اخباری نیز دارد بند بعد را برای تصریح می‌آورد.

یاد آر! یار! یار!

با دل شوخم چه کرده‌ای

وقتی میان کوچه و بازار دست تو

سرگرم شیطنتی کودکانه بود

با او چه کرده‌ای

که پیر شد میان میکده بیخ بست ( «که» بلند ادا می‌شود گویی «که[ع]» گفته باشیم).

طرار!

و اکنون بندی که اشاره‌ی آن اساس تصویر نخستین شعر، یعنی شاعر نشسته برابر آینه در تاریکی در زادروز پنجاه‌وهشت سالگی، است. شاعر در پیشگاه پروردگار مرور زندگی نامه‌ی انفسی‌اش را ادامه می‌دهد:

هرگز من انتخاب نکردم

هم جام را شکستم هم ته‌نشین شدم

بر کف دستم نگاه کن

پنجاه‌وهشت سال پریشانی.

قرار دادن کف دست پیش روی مخاطب، صداقت و خواهش و مستمندی را بازتاب می‌دهد. مستمندی مهم‌ترین عنصر هم‌بسته‌ی طغیان در شعر نصرت رحمانی است. به عبارت دیگر خوارداشت جهان و دارایی‌های آدمی در جهان توأمان با عصیان و شاعری پیوند دارد. شعر در میان هنرها فقیرانه‌ترین آن‌هاست.

اشارات الهیاتی در خطاب به آئینه‌دار در این جا به اشاره‌ای صریحاً مذهبی پیوند می‌خورد:

وزیاد این مبر

پای برهنه بر لبه‌ی تیغ

رقصانده‌اند

رقصانده‌اند خسته‌ی من را

تا موسم سحر.

(با طیف بوی گل سرخ

افطار کرده‌ام.)

سطربندی بند را نسبت به نسخه‌های نشرشده‌ی شعر در این بند هم تغییر داده‌ام. «پای برهنه» ادای محاوره‌ای «پای برهنه» در فارسی رسمی است. نصرت رحمانی این طرز را قبل از این در ترکیب «شماره‌ی معکوس را شمردن» هم در این شعر به کار برده است. در نسخه‌های نشرشده‌ی شعر دو سطر به این صورت آمده است:

...رقصانده‌اند رقصانده‌اند

خسته‌ی من را...

که صحیح آن است که من آورده‌ام. ابتدا می‌گوید «رقصانده‌اند» و سپس گویی فکری می‌کند و جمله را با شرح بیش‌تر تکرار می‌کند: «رقصانده‌اند خسته‌ی من را». «طیف بوی گل سرخ» ترکیبی به شدت سپهری‌وار است. درباره‌ی بده‌بستان‌های میان سپهری و نصرت رحمانی قبلاً مقاله‌ی مستقلی نوشته‌ام اما این بده‌بستان‌ها بسیار بیش از این‌هاست به‌خصوص که سپهری جز در «شرق اندوه» و «صدای پای آب» بدبینی و نگرش تاریکی به جهان دارد که فراتر از فرم و جرگه‌ی نونیمایی دو شاعر به لحاظ جهان ادبی و مضامین نیز این دو را به یکدیگر مانند می‌کند.

به لحاظ ریظوریتقا دو سطر آخر بند اتصالی با یکی از بندهای پیشین یعنی بند «یاد آریار یار... الخ» دارد. حتی در بازاندیشی سطربندی‌های شعر آن بند را نیز می‌توان بین‌الهالین قرار داد. در بند بعدی نیز ناگزیرم سطربندی‌ها را نسبت به نسخه‌های نشرشده‌ی شعر تغییر دهم:

آیا

انسان

یعنی که انفجار؟

وَ

زندگی

پرتاب از رحم به ته گور؟

دیگر شفای عقل

در اعتبار عشق و جنون نیست؟

طبیعت عبارات و وزن درونی شعر مکث‌ها و وقف‌های بسیار بین عبارات را ایجاد می‌کند و استنطاق و بازخواست شاعر از پروردگار را در رنگ‌آمیزی لحن در شعر محقق می‌سازد.

اکنون شاعر نفسی تازه می‌کند:

ویران‌ام

ویران‌ام

ویران.

به طول سطرها در این شعر باید دقت کرد. هم‌هنگام که وزن شعر که تلفیقی از نیمایی و نونیمایی است ضرباهنگ عبارات را تنظیم می‌کند نصرت رحمانی طول سطرها و وقف میان سطرها را همچون عناصر ساختاری لحن به کار می‌گیرد. در عین آن که لحن ساختاری شعر از این طریق تنظیم می‌شود ساختار معنایی بندها و سطرها هر جا که لازم است تکرار شوند به خواننده نشانه‌ای می‌دهد. بنابراین باید در نظر داشت که ضرباهنگ شعر در مجموع بسیار کند است.

در مقام مقایسه می‌توان برای ملموس شدن آن‌چه در این شعر از طریق طول سطرها با ضرباهنگ شعر صورت می‌پذیرد خوب است نمونه‌ای عکس آن را بیاوریم تا منظور روشن‌تر شود. سطرهای بلند و تن‌زده از اوزان قدمایی و نیمایی و نونیمایی در «اسماعیل» رضا براهنی را در نظر آوریم. طول سطرها و ساخت زبانی عمدتاً ضدشعر و دلالت‌های رئالیستی متن در قطعات آغازین «اسماعیل» هم ضرباهنگ تنیدی القا می‌کند و هم تنالیت‌های بالایی را می‌رساند. در این شعر، عکس آن ساخت معنایی و لحنی و سطربندی‌های دقیق و وقف‌های طولانی هر نوعی از شتاب در دکلماسیون را خنثی می‌کند. در وقف مابین سطرها و حدفاصل بندها به راحتی می‌توان نفس گرفت و باید چنین کرد.

در قطعه‌ی بعدی، در بندی پنج‌سطری (در نسخه‌های نشرشده‌ی شعر سه‌سطری) حتی نوعی وحدت زمان دراماتیک به خواننده القا می‌شود. شاعر نشسته در تاریکی و رودروی آینه تا سپیده‌دم وصیت‌نامه‌ی خودزندگی‌نامه‌نویسانه را میان خود و «آینه‌دار» مرور کرده است:

دیری ست تا خروس

برکشیده بانگ سوم خود را

وَ

انکار ما

تثبیت گشته است.

دکلماسیون صحیح این بند برخلاف نسخه‌های نشرشده‌ی آن در «آوازی در فرجام» و مجموعه اشعار انتشارات نگاه (از پرغلت‌ترین مجموعه اشعارهایی که نگاه نشر کرده است مجموعه اشعار نصرت رحمانی است و در این باره برای ثبت رکورد غلط تاییبی و افتادگی‌ها و هرگونه غلط ممکن دیگر سنگ تمام گذاشته است) در پنج سطر باید صورت پذیرد. مجدداً یک «وَ» در سطر مستقل قرار گرفته است. شاعر گذر زمان از شب ظلمانی تا سپیده‌دم را به نیکی بیان می‌کند و هنوز همچون عنفوان جوانی اش برای «آینه‌دار» شاخ‌وشانه می‌کشد.

هرگز عروج را

باور نمی‌کنم.

اما فرود

بی چتر نجات در جَلَجَتَا

پرواز در حیات مسیحاست.

در این بند نیز سطر بندی نسخه‌های نشر شده‌ی شعر را تصحیح کرده‌ام.

از این جا صعود و اوج پایانی شعر آغاز می‌شود تا در دو سطر پایانی یک ساختار دوار را شکل بدهد و به آغاز شعر باز گردد.

ترسم همه ز جوجه عقابی ست

کامروز بیضه شکسته ست

ماری گرسنه می‌ربایدش اینک

از گود آشیان.

تصویر تمثیل‌وار این چهار سطر بسیاری تأویل‌ها و تفسیرها را در بر می‌گیرد. در این جا به آن تأویلی که با روند تحلیلی این مقاله سازگار است تأمل می‌کنم. این تصویر در کنار تمامی دلالت‌های پرشماری که می‌شود که داشته باشد تصویری خودزندگی‌نامه‌نویسانه است. در این تصویر شاعر بیان می‌کند که خود را همچون عقابی به سرانجام نرسیده تجسم می‌کند و به همین جهت نگران تکرار آن چه در باره‌ی خودش روی داده است است.

آیا چه کرد بایدم ای یار؟

حتی درهم ریختن ترتیب انشائی عبارت جدال درونی شاعر با وزن نیمایی در سرتاسر شعر را بیان می‌کند و این خود بخشی از معنای نهایی متن است؛ در چارچوب نیمایی بودن و درعین حال تمرد کردن از آن.

برخاسته دستی به کار ببندم.

و این سطر نو نیمایی است. اکنون گویی هنگامی که همه چیز به پایان رسیده است دستی به کار بستن معنایی دیگرگون می‌یابد. یعنی درست آن هنگام که همه چیز به پایان رسیده و معلوم است اقدام و تصمیم و عمل معنایی دوباره می‌یابد. جدال میان جبرگرایی و تمرد در جهان ادبی نصرت رحمانی نیز از همین ناشی می‌شود. و بند بعد معنایی دوپهلوی در بیان قطعیت نیافتگی امور در جهان دارد:

هرگز گره به باد مزن

همواره زیر لحظه‌ی معهود

پیاله دور دگر می‌زند

نوبت به دیگری

امکان همیشه هست .

آیرونی و حکمت این بند در آن است که معلوم نمی‌کند امکان پیروزی همیشه هست یا امکان شکست همیشه هست . و در بند پایانی

ساخت دوار شعر را شکل می‌دهد:

یلدایی از شکیب

در بهت آینه

گسترده پود و تار .

برخاسته‌ست دود

از کنده‌ی کهن .

ابوذر کریمی، تهران، شهریور ۱۴۰۱