شکل‌گیری قطعه‌ی نیمایی و مسئله‌سازی «بکارت» در شعر «شقیقه سرخ لیلی» اثر پرویز اسلامپور

نگارنده: ع. الف

با احترام به امین مرادی که این شعر را بلند پریده است.

(متن شعر در انتها آمده است)

در متنی که پیشِ رو دارید می‌خواهم چنین ادعا کنم: شعر «شقیقه سرخ لیلی» از کتاب «پرویز اسلامپور» نوشته‌ی «پرویز اسلامپور»، منتشره به سال ۱۳۴۹، یکی از خواندنی‌ترین اشعار **روایی** معاصر ایران است؛ شعری که طی آن شاعرش توانسته است بین «میراث روایی نیما یوشیج» و «رویکردِ رومانتیکِ سرایشِ شعر» پیوندی قابل توجه برقرار کند.

در عین حال از سمتی دیگر به مسئله‌سازِ اجتماعی شعر نیز خواهم پرداخت؛ مسئله‌سازی که این اثر را به یکی از آثار قابل ارجاع در حوزه‌ی **مطالعات جنسیت** بدل می‌کند.

*

شعر روایی؟ کم‌اند کسانی که بپذیرند این شعر روایی‌ست. پرویز اسلام‌پور را چه به روایت؟ راقم این سطور نیز تا چندی پیش چنین گمان می‌کرد که شکل خلق این اثر مانند بسیاری از آثار دیگر پرویز اسلامپور برخاسته از الهام‌پذیری‌های رومانتیک است، اما بعد از چند باری خواندن و شنیدن این شعر توانستم به قصر بلندی که اسلامپور ساخته راهی بیابم؛ قصری که از بیرون شمایلی شبیهِ بسیاری از اشعار جریانِ دیگر و حجم دارد، اما به درونش که می‌روی می‌بینی پی و اسکلت را نیما ساخته است. در بیانیه‌ی شعر حجم که پرویز اسلام‌پور پای آن ایستاده، آمده است: *«کار شعر گفتن نیست، خلق یک قطعه است، شعر باید موضوع خودش باشد»*. بگذارید در این سطر «شعر» را با «شاعر» جا به جا کنیم: *«کار شاعر گفتن نیست، خلق یک قطعه است. شاعر باید موضوع خودش باشد»*. با همین تغییر کوچک از بیانیه‌ی شعر حجم به نیما رسیده‌ایم. از انتزاع به اجتماع. شاعر موجودی فُرادا نیست که بتواند بی‌نسبت با اطراف و تاریخ، خود را موضوع نوشتار کند: *«به شما گفته بودم شاعری هم عالمی‌ست از صفا. شعر جز نیروی دماغی بیشتر نیست. شعر به کار می‌رود برای نیرو دادن به معنایی که داریم. جدا از علم و اخلاق، به طور ساده شعر با عالم زندگی مربوط است»*. *محمد مختاری* نیز در بخش نیما یوشیج در «انسان در شعر معاصر» چنین آورده است: *«شاعر کم‌تر به تنهایی از خود سخن می‌گوید. دستگاه همیشگی رابطه‌ی انسانی در ذهن او مثلث «من، تو، او»ست. اما حضور دیگری غالباً اصل این گرایش است. ذهنی که می‌کوشد از درک حضور دیگری سرشار شود»*

اما اگر بنا بر مانیفست شعر حجم، شعر بتواند خود را موضوع خود کند، دیگر این الزام به زندگی و عوامل بیرونی محل سوال نیست. از همین جهت در بیانیه حجم آمده است: «*شعر حجم از دروغ ایدئولوژی و حجره‌ی تعهد می‌گریزد، و اگر مسئول است، مسئول کار خویش است*». در بیانیه شعر حجم، ما با نوعی برداشت متافیزیکی از شعر روبرو هستیم: شعری هست، شعری واقعی، شعری زنده و ایده‌آل که خود را موضوع خود می‌کند و سوژگی دارد. در این نگاه که روبروی برداشت نیما از شعر قرار می‌گیرد، «شاعر» به عنوان فاعلِ شعر کجای کار قرار می‌گیرد؟ شاید بتوان از نگاه رومانتیک‌ها به ماجرا نگاه کرد: او خود را در معرض الهام می‌گذارد تا شعر فاعل او شود. در همان مانیفست آمده است: «*شاعر برای گفتن حرفی ندارد، شرحی ندارد. و ناگهان بر زبان چیزی می‌آورد که حیرت و راز است. همان چیزی که ساحران، پیغمبران، وداخوانان، برهمنان، پیام‌آوران کفر، پیام‌آوران ایمان به لب آورده‌اند: یعنی شعر، خود شعر*»

بنابر نگاه حجم به مسئله‌ی شعر، شاعر حرف نمی‌زند، بلکه این شعر است که در او گلو می‌کشد. شاعر شعر نمی‌سراید، این شعر است که تکه‌هایی از هستی بسیط خود را به شاعر می‌نماید. نوشتم «تکه» نه «قطعه»، چرا که تکه ساخته نمی‌شود، کنده می‌شود. در بیانیه شعر حجم، شعر جلوتر از شاعر قرار گرفته است، شعر قدیم است نه حادث، و البته که این برداشت از شعر نزدیکی بسیاری با تعریف رومانتیک‌های قرن نوزده و تغزل فارسی از منطق نوشتنِ شعر دارد:

در پس آینه طوطی صفتم داشته‌اند/آن چه استاد ازل گفت بگو می‌گویم

تعریفی که بعدها نقاط اشتراک بسیاری با «هنر برای هنر» یافت. در نگاه مدرن نیما به شعر اما، شاعر با هر شعر، **طرحی** برای «ساختن» می‌ریزد. در جغرافیای ذهنی نیمای مدرن «*عمده ساختن است، و برای ساختن خوب تکنیک خوب لازم است*». در جهانِ نیما، شاعر جلوتر از شعر قدم برمی‌دارد و نوع کار او نه «چیزهایی بر زبان آوردن» که چیزی ساختن و نوشتن است. او خود را برای شعر نوشتن آماده می‌کند، نه اینکه خود را تقدیم شعر کند: «*من هنوز مشق می‌کنم*».

در شقیقه‌ی سرخ لیلی، پرویز اسلام‌پور از «چیزهایی بر زبان آوردن» به «ساختن» رسیده است، و این ساختن به برداشت وصفی-آبژکتیو نیما از شعر و میراث دراماتیک او بیشتر نزدیک است تا

آنچه از نص بیانیه‌ی شعر حجم در ذهن داریم. در این شعر با اسلامپور در زمین شعر مدرن روبرو هستیم، نه اسلامپور رومانتیک. شعر «شقیقه سرخ لیلی» ما را به یاد این جمله از نیما می‌اندازد: «این نقالی که می‌بینم، کامل‌ترین فرم‌هاست. ادبیات حماسی تنها نماینده کینه‌جویی و مبارزه بود که دربار امرا و جنگجویان را رونق می‌داد. در برابر آن حتماً می‌بایست غزلسرایی پیدا شود؛ نقالی رابطی‌ست بین این دو».

❊

چرا شعر «شقیقه سرخ لیلی» روایی است؟ چرا که دو ویژگی مهم دارد: قصه و صدای بیرونی. بر عکس غالب اشعار رومانتیک که در آن شاعر با هر که، با هر شدتی که حرف می‌زند؛ در درون سر خود حرف می‌زند، و حتی خطابه‌های غرایش به سمت واگویه پیش می‌رود؛ در شعر نمایشی صدا به بیرون پرتاب، و پرده‌خوانی می‌شود. شعر روایی آنجا از داستان کوتاه و خاطره فاصله می‌گیرد که بر ویژگی‌های بوطیقایی شعر پافشاری می‌کند: موسیقی و خیال‌ورزی. پرسونا و صاحب صدای اصلی این شعر–نقالی، لیلی‌ست. بر عکس آنچه در ابتدای شعر می‌آید و از «نوشتن دیوانه» می‌گوید، جز یک سطر، تمامِ این شعر را لیلی نوشته است و این اوست که بنابر موقعیتش، خود و دیگران را مستعار می‌کند. هر کجا در شعر کسی دهان می‌گشاید و با کسی سخن می‌گوید، اوست:

تی‌ی‌مورچی آواز گوزن را می‌شنوی؟

در شبی که ارابه‌ی بارش را

گله گوزن‌های موزون

با تاج‌هاشان بر سر و خلخال‌هاشان به پا می‌رانند

هم اوست که در فرازی در هیئت راوی اول شخص بروز می‌کند:

ساعت سه‌ی جمعه‌ی شط
با کفش‌های سفیدم می‌آیم
و با پیرهن سفید و شلوار سفیدم
تا جمعه را در سفید کنم
تا جمعه را در شط سفید بوی سفید بکشم

لیلی در تمام شعر نشسته است. پرویز اسلام‌پور برای آنکه صدا و لحنِ لیلیِ این شعر را بنویسد، دست به سفری بزرگ زده است. او برای آنکه «زن بودن» را در گفتمان دینیِ مردسالار شکل بدهد، در ابتدا لیلی می‌شود و از دید او جهان را می‌بیند؛ سپس از بیرون به عنوان دانای کل به روایت می‌پردازد، تا سویه‌های سودازده، ترحم‌طلب و اگزاتیک راوی اول شخص را از لیلی بگیرد. او می‌توانست شعر را اینگونه شروع کند:

دیوانه نشسته‌ست

و خون سرخ من، لیلی

در رگ‌هایش سیاه می‌شود

دیوانه

با غروب زنگوله‌هاش بر گوش

دیوانه نشسته‌ست

و برای خون سیاه من می‌نویسد

اما با فاصله گرفتن از این زاویه دید، ضمن تایید تلویحی این نکته که هیچ‌کس فاجعه را جای دیگری نخواهد زیست، از دام زیبایی‌شناسی کردن رنج لیلی می‌رهد و با نشستن بر مجلس دانای کل، به جای قضاوت و ارزشگذاری ماوقع از دهان لیلی، از دهان تاریخ حرف می‌زند و «شب زفاف» را به فرصتی برای نقدِ شدیدِ سنتی واپس‌زده و متحجر تبدیل می‌کند. بازه‌ی زمانی رخ دادن درام در شعر اسلامپور را می‌توان از «***وقتی عروس با آخرین روزهای دوشیزگی‌ش وداع کرد***» تا وقتی «***لیلی دیوانه را به بستر می‌کشد***» **در** نظر گرفت. هر چند در این شعر روالِ روشن و واضحِ پیش‌رفت زمان به سختی قابل ردیابی‌ست، اما این دو نقطه بر آغاز و پایان روایت دلالت می‌کنند؛ روایتی که زمان خطی بین این دو نقطه را ذوب کرده است. اسلام‌پور با کمک فلش‌بک و فلش‌فورواردهای پی در پی، زمان‌بندی را دچار بحران کرده و به میراث «جریان سیال ذهن» تقرب جسته است.

شعر اسلامپور برای فرار از کم‌عمق شدن شعر در اثر شرح نعل به نعل ماجرا و فقر خیال، دائماً لیلی را در استعاره‌های گوناگون حل می‌کند تا موقعیت‌های او را جایی ورای توصیف عینی صرف، در نماد شکل بدهد: «گوزن»، «ستاره»، «میته»، «مسیح»، «جمیله‌ها»، «سپیده»، «کبوتر»، «شکار». از همین قرار شعر او شعری سمبلیستی‌ست. این‌ها همه لیلی‌اند که در پرش‌های ذهنی راوی شکل گرفته‌اند. راوی، خود لیلی‌ست، که از بیرون به خود نگاه می‌کند. چرا این نمادها که لیلی با آنها هم‌ارز شده است همگی مظلوم‌اند؟ چرا کسی که مقابل اوست «دیوانه» است نه «مجنون»؟ چرا دیوانه را باید در «گلوله» و «کویر» و در «اسب وحشی» که بر جنازه (میته) سم می‌کوبد، دید؟

❊

بنا به گزارش جسیکا *والنتی* در کتاب «معمای بکارت» نمی‌توان به دقت گفت که از چه زمانی بکارت برای انسان تبدیل به مسئله شده است، اما می‌توان این اتفاق را به عنوان عاملی جهت بهره‌کشی از زنان و تبدیل آنان به محصول و کالای مردان در نظر گرفت. یکی از ترفندهای نظام مردسالار برای تقلیل زن به نیروی کار بی‌جیره و مواجب و کالا، انکار سوژگی او و تبدیل او به ابژه قابل «ارزیابی» و «پیمایش» است:

«*هر کسی برای خود زنی گیرد و چون بدو درآید، او را مکروه دارد * و اسباب حرف بدو نسبت داده، از او اسم بد شهرت دهد و گوید این زن را گرفتم و چون به او نزدیکی نمودم، او را باکره نیافتم * آنگاه پدر و مادر آن دختر علامت بکارت دختر را برداشته، نزد مشایخ شهر نزد دروازه بیاورند*» (کتاب تثنیه)

با پذیرش «بکارت» به عنوان شرط ازدواج، و تبدیل بکارت به ارزشی الهی که زن باید به مرد (صاحب) خود تقدیم کند، مناسک مربوط به آن نیز جهت تکرر و مقبولیت آن شکل گرفت: شب زفاف.

هانه بلنک در کتاب «باکره، تاریخ دست نخورده» اینگونه می‌نویسد: «*بزرگ کردن دخترانِ با کیفیت، به عنوان مدل دیگری از تولید خود را بروز داد و مانند پرورش گوسفند و بافتن پارچه‌ی مرغوب یا رسیدن به برداشتِ خوب از زمین کشاورزی، ارزش‌آور بود... این وضعیت در حال حاضر به طور کلی در جهان صنعتی نمادین شده است، اما با این حال همچنان شاهد تقدیم شدن دختران در مراسم ازدواج توسط پدر هستیم*».

شب زفاف و بکارت دو معنای تنیده در هم‌اند که رد پای خود را در کتاب‌های دینی به وضوح نشان می‌دهند. چنان که در قرآن آمده است: «*و برای کسی که از مقام پروردگارش بترسد دو باغ بهشت است. در باغ‌های بهشتی زنانی هستند که جز به همسران عشق نمی‌ورزند و هیچ انس و جن قبلا با آنها تماس نگرفته است*» (سوره‌ی رحمان)

در فرهنگ کاتولیک، با از بین رفتن بکارت، زن از مقام تمثیلی و بهشتی خود فرود آمده و تماماً تبدیل به وسیله‌ی نهاد خانواده می‌شود. پولس در نامه به قرنتیان چنین می‌نویسد: «*زنی که ازدواج*

می‌کند نگران مسائل دنیوی است و باید به همسرش لذت هدیه کند...(حال آنکه) زن باکره می‌تواند به خدای خود بپردازد». در این پارادایم زن اگر می‌خواهد از بند تملک پدر خارج شود و البته مرد دیگری نیز او را تصاحب نکند تنها یک راه دارد: بنده‌ی دین شود و خود را وقف او کند، همان دینی که برای او این سرشتِ کالایی را ترسیم کرده است. در هر شکل زن آزاد نمی‌شود، خریداری می‌شود، و یکی از بارزترین ویژگی‌هایی که او را قیمتی و قابل «مصرف» می‌کند بکارت است. او چون کالایی بین دو نهاد خانواده و کلیسا جابه‌جا می‌شود. چیزی شبیه به آنچه که *براهنی* در شعر «اسماعیل» می‌نویسد:

«*عروسک‌هایی... که... شب زفاف متاعی از معجزه دارند تا تقدیم شاه – داماد تاریخ – بکنند*»

حال شاعری مثل اسلام‌پور با این مسئله‌زای بزرگ روبروست و دائم به آن می‌اندیشد و در شعری سراغش می‌رود. او به توصیه‌ی نیما – لااقل در این شعر – ذهن‌گرای صرف نیست، شارح اول شخص ماجرا نیز؛ بلکه روحی‌ست که با رنجِ زن بودن، در گفتمان دینیِ مردسالار حلول می‌کند و دقایقی بر مرد بودن خود ترک می‌اندازد. به زعم ارسطو: «فن شعر مناسب کسانی‌ست که...می‌توانند به میل خویش در قالب هر شخصی که می‌خواهند در آیند». اسلام‌پور بدین ترتیب به توصیه‌ی پدر شعر نو در «درباره‌ی شعر و شاعری» لباس عمل پوشانده است: «*عمده مسئله، رنجور بودن و در مرتبه‌ی کمال خود، فهم کردنِ رنج دیگران است*». او در پرداختن به روایت و بیان توصیفی (که اساس نمایشی‌ست که نیما به دنبال آن بود)، حین خیال‌بندی از میراث رومانتیک حجم ارث می‌برد. شعر شقیقه سرخ لیلی او پر است از پرش به حجم‌های تازه و دریچه‌های جدید؛ حجم‌هایی که البته در خدمت روایت‌اند؛ آنگونه که رویایی در «هلاک عقل به وقت اندیشیدن» نوشته است: «شعر حجم او (اسلامپور) شعر دریافت‌های فوری، شعر دریافت‌های مطلق، و شعر عطش دریافت‌های مطلق و فوری‌ست، و شعر جستجوی کشف حجم به قصد جهیدن در جذبه حجم‌های دیگر است»

اینگونه است که راوی پس از آنکه می‌نویسد:

دیوانه نشسته‌ست

و برای خون سیاه لیلی می‌نویسد

ناگهان در سلوکی حجمی از منطق خطی روایت آخرین لحظات شب زفاف، که در آن خون بکارت لیلی ریخته است، به فرازی انتزاعی اما متصل به ساختمان شعر می‌پرد. در پیش‌رویِ شعر رشته‌های این اتصال را خواهید دید:

تنها آن گورخر و نمک

که پاسخ بی‌جایی بود

تنها آن شقیقه که در قلب می‌اندیشد

آن‌جا که باران با لکه‌های حسد

ستاره را به میهمانی سنگین نفت می‌آورد

ملکه‌های در باران

ملکه‌های باکره در باران

با زنگاریِ ارثیه‌ی نقب و با خلخال‌های نقره‌ی نور

اگر قرار است روایت شاعرانه‌ی «ماوقع» برای اسلام‌پور ایجاد بحران و اضطراب کند، در همین سطرها خود را بروز می‌دهد؛ وقتی شدت واقعه و خشونت تاریخی آن، او را به اتمسفری دیگر می‌پراند تا فرصتی برای برون‌ریزی استعاری تنش‌های خود حین روایت بیابد. این دقایق شعر را اگر به دقت نخوانیم، تکرار نشانه‌ها را اگر در تمامیت اثر نبینیم، و کارکرد موتیف‌ها را در بافت شعر نفهمیم، ممکن است به خاطر آشفتگی ظاهریِ حاکم بر این تصاویر و سطور، شاعر را متهم به رومانتیک‌گری کنیم؛ ولیکن مطلقاً اینگونه نیست. فهم آنچه بر لیلی رفته است، و حلول نیمایی راوی در لیلی، نمی‌توانسته جز این خروج‌های انتزاعی از روایت رئالیستی، نتیجه‌ی دیگری داشته باشد. برای فهم این پرش‌ها در منطق روایی شعر نباید سطرها را منفصل و جدا جدا فهمید. شاعر، مدام و مدام با ترکیب‌هایی مانند «**ملکه‌های باکره در باران**» و «**خلخال‌های نقره**» به ما خاطر نشان می‌کند که این پاساژهای ظاهراً متشتت، ربطی به مکان–زمان رخ دادن درام دارد. از آنجا که اسلامپور قصد ندارد واقعه‌ای چنین واپس‌گرا و مناسکی اینطور ددمنشانه را در «شعر»ی با گزارشی واقع‌گرا، بیان‌گرا و عصبی – مانند رویکرد براهنی در ظل الله – شدید کند؛ عارضه‌های روایت این موقعیت را با فرار مدام از شرح هسته‌ی دست‌نیافتی‌اش، در تخیلی ناب به سر حدات بحرانی خود می‌رساند. اسلام‌پور می‌خواهد با فرار از عینیت دستمالی شده‌ی ماجرا، از عمق واقعی و دست‌نیافتنی این تجربه، به مرزهای نمادینی که خود می‌سازد، پر بکشد. این فرازهای انتزاعی حتی اگر بیرون از این شعر هم ساخته شده باشند، در این شعر از «تکه» بودن به «بخشی از ساختار قطعه شدن» ارتقا یافته‌اند. این سطور نه فقط دارای جمالِ و تخیل فریبای سطر محورند، که در ارتباط درون متنی هم تولید معنا می‌کنند.

اسلامپور در شعر «نمک و حرکت ورید» نوشته است:

ذائقه‌ی کوفته‌ی کویر

زیر سم ماه

اینک چه شوکتی از سنگر

هنگام که دشت

رویای نمک را / در فک نعنا خرد می‌کند

ذائقه‌ی خواب‌زده‌ی گوزن

که تا ظهر باطل

سم می‌کشد

ببینید چقدر نوع جمله‌بندی، لحن و المان‌ها به «شقیقه سرخ لیلی نزدیک» است. در این تکه اما نمک فقط نمک است و گوزن فقط گوزن؛ اگر سم کشیدن و کویری نیز هست، همگی انتزاعی‌اند و شاعر این نشانه‌ها را به خاطر منطق شعر به متنش راه نداده است، بلکه این عناصر خود به شعر در آمده‌اند. در «قطعه شعر» ولی بر ورود و حضور نشانه‌ها، بر تغییر لحن، بر شکل خیال، نظامی حاکم است، بر عکس «تکه شعر».

*

شقیقه سرخ لیلی در سه پرده‌ی ذوب شده در هم نوشته شده است: در پرده‌ی اول، لیلی، پیش از ازدواج به پایان دوشیزگی خود می‌اندیشد؛ در پرده‌ی دوم لیلی خود را در هیاهوی مراسم ازدواج می‌بیند؛ و در پرده‌ی سوم دیوانه به لیلی تجاوز می‌کند.

با تخیل ناب اسلامپور این سه پرده دچار وضعیتی نامتعین شده و دائم روی هم می‌ریزند. مسلم است که این پرش‌ها و پاشانی، کلید فهم شدت روایت‌اند، شدتی که متن را به شعر ارتقا می‌دهند. این تخیل ناب اصلاً دور از آنچه شاعران حجم به دنبالش بودند نیست: «در خنکای کلام می‌رویم، و آمد و شد کلمات می‌شویم. ما همه، ضرورت این آمد و شد هستیم. با کلمه‌هایی که می‌آیند و می‌روند، می‌آییم و می‌رویم، تا در توقف آخرین کلمه‌ای که بین ما و شما بود توقف نکنیم» (آیندگان ادبی – مصاحبه پرویز اسلامپور با رویایی)

*

وقتی عروس با آخرین روزهای دوشیزگی‌ش وداع کرد

در این سطر پرویز اسلامپور وضعیت بغرنج لیلی را حین ازدواج و در نظام دینی عیان می‌سازد. چرا باید عروس (لیلی) از آخرین روزهای دوشیزگی خداحافظی کند؟ همیشه با آنکه «آشنا»ست، با آنکه بود و نبودش موضوعیت دارد، وداع می‌کنیم. اگر فروغ «هفت سالگی» را به میان می‌آورد و از غیاب آن می‌گوید، این نبودِ «هفت سالگی» اشاره به حضور چیزهای تازه‌ایست، که قرار است در تباین با هفت سالگی فهمیده شوند. چه چیزی اینجا در دوشیزگی اهمیت دارد که باید از آن خداحافظی کرد؟ «اسقف سیپریان» (ق سوم بعد از میلاد) می‌نویسد: «شما باکرگان رهایید؛ نه درد و غصه‌ی زنان دیگر را دارید، نه غم فرزند و میلادش را، نه ترسِ آقا بالاسریِ شوهر را؛ چرا که ناظر و صاحب شما مسیح است». لیلی نماینده زنی‌ست که در گفتمان دینی دچار تنش شده است. او در حال هبوط از دستان خدا–پدر به رختخواب شوهر است؛ و در دوگانه‌ی دختر–زن به لرز

افتاده است، چرا که همیشه نقاط میانی دوگانه‌ها بحرانی‌اند. لیلی در بزرخ فهم هویتی خود مانده‌ست، نمی‌تواند خود را در این روزهای هم عروس و هم دوشیزه بودن بشناسد و ***در جامه‌ی ارغوان مویه می‌کند***. بینِ دو تکرارِ سطرِ ***وقتی عروس با آخرین روزهای دوشیزگی‌ش وداع کرد،*** با این بخش روبرو هستیم:

لکه لکه لکه‌های حرکت
لکه‌های آبی موسیقی

وقتی لیلی
بازوهاش را در باد می‌سوزاند
و شط خنک از بادهای گردنه
وقتی لیلی در جامه‌ی ارغوان مویه می‌کند
و میته را
آواز همیشه نماز
و جذبه‌ی خاموش بکر
بوته‌ی خاری در کنار بستر لیلی می‌گذارد
تا همیشه از دشت برخیزد
تا همیشه از بخار
بشکفد
و لبهاش از خنکای بهار بترکد
و کشاله‌ش از هزار شیهه مردار
و کشاله‌ش

سفت و منقبض از هزار شیهه گلوله
بترکد

راوی با اشاره به مناسک شب زفاف و البته با انگشت گذاشتن بر نشانه‌های دینی مثل نماز و بوته‌ی خار، لیلی را ضمن آماده کردن برای زن شدن، شهید می‌پندارد، شهیدی که چون سیاووشان «همیشه از دشت برمی‌خیزد» و انتقام می‌کشد: مسیح. در عین حال خشونت برقراری رابطه جنسی با دیوانه نیز همه‌جا قابل ردگیری‌ست: **و کشاله‌ش از هزار شیهه مردار / و کشاله‌ش / سفت و منقبض از هزار شیهه گلوله / بترکد**

تی‌ی‌مور تی‌ی‌مور!
آواز گوزن را می‌شنوی؟
آواز آن خراب گرسنه
آن خرابه آن دستک نقره‌ای
آن گوشت دانه‌های متبلور نمک
نمک از چهار جهت
نمک از همه‌ی ابعاد

و بدین‌گونه‌ست که موسیقی نمک
کویر را دیوانه می‌کند

و کویر با هزار بوته‌ی خار

و هزار کبوتر
آخرین نماز را بر میت می‌گذارد

لیلی به ارابه، به آنچه بساط عروسی او را می‌برد از مرگ خود می‌گوید. لیلی اگر در روایت نظامی به مرگی طبیعی و جسمانی می‌میرد:

فرقم ز گلاب اشک تر کن
عطرم ز شمامه جگر کن
بر بند حنوطم از گل زرد
کافور فشانم از دم سرد
خون کن کفنم که من شهیدم
تا باشد رنگ روز عیدم
آراسته کن عروس‌وارم
بسپار به خاک پرده دارم

در شعر اسلام‌پور با درک حضور خود در معامله‌ای مردانه، با فهم کامل و عینیِ «وسیله شدن» به مرگ روحی می‌افتد. میت همان دوشیزه است که به واسطه‌ی ازدواج، دیگر دالی مرده و بی‌معناست. او نمی‌داند کیست و خط فاصله‌ی میان دختر-زن او را دچار گسست معرفتی در شناخت خود کرده است: دختر در این تجربه جبرآلود مردسالار، حین فهم ساحت دهشتناک واقعه، می‌میرد.

آنچه مانده‌ست

دست نیلوفری گوزن است

چار پاشنه‌ی مضطرب

و یک چشم

دو برادر و سه خواهر و همه مادر

نخل و شط و نقاب رطوبت

دو برادر... سه خواهر و دو خنجر

و دو ماه که همزمان برآید

و تنها یک اسب که

بر جنازه‌ی لیلی سم بکوبد

اشاره به خواهر و برادر و مادر، جزئیات شب زفاف را روشن می‌کند؛ و البته مخاطب را به یاد نقش چوب‌کنده‌ی «ریمونت و ملوسینا» از قرن 15 میلادی می‌اندازد که در آن کشیش و اعضای خانواده – نماینده‌ی دو نهاد کاسبِ بکارت – بر بستر عروس و داماد حلقه زده‌اند. این مناسکِ مومنانِ گفتمانِ دینیِ مردسالار است که طی آن مقام بردگی تازه‌ای را به عروس اعطا می‌کنند. دختر–برده، زن–برده می‌شود.

این است سرنوشت این

سپیده‌یی که متلاشی می‌شود

ستایش خون است وقتی

هزار جسد و هزار کفتار

به میهمانی‌ی یک کبوتر و یک اسب می‌روند

وقتی هزار قناری بر جنازه‌ی لیلی می‌پرند

ساعت سه‌ی جمعه‌ی شط
با کفش‌های سفیدم می‌آیم
و با پیرهن سفید و شلوار سفیدم
تا جمعه را در سفید کنم
تا جمعه را در شط سفید بوی سفید بکشم

لیلی با کدام لباس سفید خود آمده است؟ لباس سفید میت یا لباس سفید عروس؟ هر چه هست، این لباس، مرگ دختر را بر تولد زن تا می‌زند:

میهمان ناخوانده در اتاق پهلویی سوت می‌کشد
ابر اتاق پهلویی را نوازش می‌کند
در اتاق پهلویی خون می‌چکد
و لیلی زن می‌شود

در کتاب «رسوم ازدواج در نقاط مختلف جهان» اثر *جورج مونگر* در بخش «شب اول ازدواج» و در باب آداب ایرانیان نوشته شده است: «برای کم شدنِ دردِ برداشتن پرده‌ی بکارت، عروس قبل از به تخت رفتن تخم مرغی را به دیوار می‌کوبد در حالی که رو به مکه دارد». باید توجه کرد که ماجرای «زن شدن» فقط تجربه‌ای درونی نیست، بلکه شکل فیزیکی ماجرا و رنج آن نیز بخشی از روایت است. پس اگر شاعر دیوانه را «اسب»ی می‌بیند که بر جنازه‌ی لیلی سم می‌کوبد، اشاره به صورت واقعی، رنج‌آلود و حتی تجاوزکارانه‌ی تجربه‌ی «زن شدن» در گفتمان دینی دارد. زنی که از هر گونه فهم بدن خود و نیازهای جنسی‌اش محروم مانده و حال در لحظاتی شگرف باید با ورود وحشیانه‌ی آلت دیوانه روبرو شود. این نگاه از آن جهت انتقادی و رادیکال است که بر عکس

روایت‌های کلاسیک مانند «زفاف خسرو و شیرین» استعاره را در جهت زیبا کردن واقعه و حذف تجربه‌ی «زن» به کار نمی‌گیرد:

تنی چون شیر با شکر سرشته
تباشیرش به جای شیر هشته
زتری خواست اندامش چکیدن
ز بازی زلفش از دستش پریدن
گشاده طاق ابرو تا بناگوش
کشیده طوق غبغب تا سر دوش

اگر در شعر نظامی «مردِ» راوی، زن را تماماً رغبت و جمال می‌بیند، اسلامپور بر خلاف «اسلام پور» بودنش، جایی بیرون گفتمان دینی ایستاده و جهان را از چشم‌های زنی می‌بیند که فقط سیمای دلربا و انفعال به وقت «سفته شدن» نیست، بلکه نکات بسیاری از تجربه‌ی سرکوب در نظام دینیِ مردسالار برای بیان دارد. در این شعر نشانه‌هایی از کودک‌آزاری و ازدواج دختر خردسال و تن زدن او از پذیرش هم دیده می‌شود:

این دست‌های کودکانه‌ی بیمار
مثل خزه آویخته‌ست
این دست‌های کوچک با النگوهای نقره و دستک نقره
بر آب‌های کویری
...

بوی عروسی لیلی می‌آید

و صدای پای غریبی که آسمان را پارو می‌کشد

صدای صد سم موذی

...

و خنکای پاییزی لیلی

در بخار شط می‌وزد

پایان شعر، ادامه‌ی بند اول شعر است. خون ریخته و دیوانه ارضا شده است و لیلی، آن دختر مرده، حال زنی‌ست که وضعیت تازه را درک کرده و به آن تن داده، لذا: دیوانه **را به بستر می‌کشد**. اشک لیلی با عرق دیوانه در هم ریخته و نمک از چهار جهت جاری‌ست. متجاوز بنا بر نشانه‌ها ارضا شده‌ست: « **بوی هزار خار می‌آید/ بوی جلگه‌های پست و قصیل اسب**» یا « **این دست‌های کودکانه‌ی نرگس بر آب‌های کویری**»

آب اینجا همان منیِ دیوانه است، چرا که دیوانه خود کویر است: «**بدین‌گونه‌ست که موسیقی نمک / کویر را دیوانه می‌کند**» و هر کجا صحبت از آب به میان می‌آید به لحظاتی بعد از پایان سم کوبیدنِ اسب بر میت، به پایان تقلای مرد بر تن لیلی اشارت دارد:

«**شب اگر نیلوفر / لیلی در لنگر می‌ماند / لیلی در آب پرسه می‌زند**».

«مجنون» که در منظومه‌ی نظامی همواره در فاصله و تلاش برای رسیدن است، به محض دست یافتن به لیلی، «دیوانه» می‌شود. اسلام‌پور در نگاه به روایت «لیلی و مجنون» یک سر در سنگری مدرن پناه گرفته است. او خواستِ مجنون را به نیاز جنسی او و سرکوب این میل در گفتمان دینی گره می‌زند و پایان کار این دو را در نقادانه‌ترین و خیال‌انگیزترین شکل ممکن به شعر می‌کشد. اگر حکایت لیلی و مجنون دائم حول فراق و طلب می‌گردد، در شعر اسلامپور چهره‌ی جدید مجنون

پس از ورود به چرخه مالکیت (وصال) زن بروز می‌کند. در اینجا زیرکی اسلامپور را باید مدنظر داشته باشیم که بنا بر آرای شاعران مدرن چون *الیوت*، متون دراماتیک کلاسیک را از نو خوانده و بازنویسی می‌کند و تداعیِ لیلی و مجنون را از سطح تلمیح و کاربرد مضمونی به ژرفای ایده‌ی شعر روایی می‌برد.

*

لیلی دیوانه را به بستر می‌کشد

این سطر آخرِ شعر را هر بار که می‌خوانم مأیوس می‌شوم. انگاری پاشنه آشیل این اثر گرانقدر است. چرا راوی- لیلی که اینگونه موقعیت را پر از نفرت و خشم و ظلم می‌بیند، در سطر آخر تن به «دیوانه» می‌دهد. پاسخ ساده است: او در *واقع* نمی‌تواند و یکی می‌شود مثل هزاران گوزن دیگر. گوزن-زن/دخترانِ موزونی که این جشن وحشت را همراهی می‌کنند. ولی این *واقع* را که می‌نویسد؟

تمام آن زنان/دختران بر یکی از دو سر ثنویت دختر-زن ایستاده‌اند و درون ساختار موجود حل شده‌اند. اما چرا لیلی که اینگونه دقیق می‌نگرد، بر خط فاصله‌ی میانِ دختر-زن بودن نمی‌ایستد و این دوگانه را از ریخت نمی‌اندازد؟ انگاری سطر آخر را لیلی ننوشته است و اینجا دیگر صدای مردانه‌ی پرویز اسلامپور است که به گوش می‌رسد. حتی می‌توان گفت سطر آخر همان تنها سطری‌ست که دیوانه نگاشته است: **دیوانه نشسته‌ست/و برای خون سیاه لیلی می‌نویسد:/لیلی دیوانه را به بستر می‌کشد.** بله، در ***واقع*** لیلی نمی‌تواند بر آن خط فاصله زندگی کند و بنا بر هزار شاهدِ مثالِ تاریخی مانند باقی گوزن‌های موزون این جبر را می‌پذیرد. اما شعر، تاریخ نیست؛ شعر، محلِ تخیل است. شاعر که در تصویرسازی و نقل، قدرت خیال و قلم خود را عیان کرده است، در نهایت چیزی جز تسلیم و مازوخیسم از لیلی بروز نمی‌دهد. اسلام‌پور در آخرین سطر شعر ناگهان فردی کاملاً جبرگرا و منطقی می‌شود و قوای شاعری‌اش را می‌بازد. دریغا که کنشگری لیلی با

آخرین سطر شعر اسلامپور از مویه و ناله فرا نمی‌رود و نیرویی آزاد نمی‌کند، چرا که صدا و چماق مذکر تاریخ سر آخر از گوشه‌ای برمی‌خیزد.

*

شقیقه‌ی سرخ لیلی را می‌توان نقطه‌ی اوج ارتباطِ پیشنهادِ نیما به شعر و زیبایی‌شناسی رومانتیک برآمده از ظهور موج نو در نظر گرفت. *شاپور جورکش*، بوطیقای شعر نیما را در چهار عنصر خلاصه می‌کند: ابژکتیویته، استغراق، وصف، و روایت. در این شعر هر چهار عنصر را می‌توان به وضوح مشاهده کرد. در بستر این چهار عنصر، اسلامپور جهت شدت بخشیدن به وصف به سراغ ترکیب‌سازی‌های ذهنی و استعاری حجمی می‌رود، و سوبژکتیویته‌ی او البته نه سوبژکتیویته‌ی تأثریِ صرفاً رومانتیک، که ناشی از استغراق در فهم موقعیت پرسونایی‌ست که با کمک تاریخ ساخته است. نقش‌مندی استعاره‌ها در شعر اسلامپور، شعر او را مانند شعر نیما سمبلیک می‌کند. اگر برابرمان حقیقتی فربه و واپس‌گرا مانند رسوم ازدواج سایه انداخته است، با شرح صرف آن تنها به دام انفعال و تکرار مکررات رسیده‌ایم. اسلامپور در عوضِ نمایش و بازنمایی واقعه، آن را در خیال خود میان دال‌ها و تصاویر تو در تو ذوب کرده و سپس در قالب می‌ریزد. او می‌داند «هر آنچه مستقیماً زیسته می‌شد اکنون (با نمایشش) در هیئت بازنمودی (از خود) دور شده است»؛ لذا با پلی میان حجم‌ها و وصف نیمایی، در شعر قابلیتی ذهن‌گرا تعبیه می‌کند تا هر کجا پای بازنمایی عینی در میان است، با ایجاد گسست در روایت رئال و با شدت گرفتن خیال ناب، هرگونه رسیدن به کلیت و هسته‌های متعین معنایی به تعویق بیفتد. در شعر اسلامپور با فقدان مرکز روبرو نیستیم، بلکه او غیاب مرکز را نشانمان می‌دهد و اینگونه است که با هر بار خواندن شعر او می‌توان رابطه‌ای تازه میان عناصر متصور شد.

شقیقه‌ی سرخ لیلی

دیوانه نشسته‌ست
و خون سرخ لیلی در رگ‌هایش سیاه می‌شود
دیوانه
با غروب زنگوله‌هاش
بر گوش

دیوانه نشسته‌ست
و برای خون سیاه لیلی می‌نویسد

تنها آن گورخر و نمک
که پاسخ بی جایی بود
تنها آن شقیقه که در قلب می‌اندیشد

آن‌جا که باران با لکه‌های حسد
ستاره را به میهمانی سنگین نفت می‌آورد

ملکه‌های در باران
ملکه‌های باکره در باران
با زنگاری‌ی ارثیه‌ی نقب

و با خلخال‌های نقره‌ی نور
و از این‌همه زیور
و این چند روزه‌ی موعود شرمشان می‌آید
و سنگینی بخور
گل را به عتاب از پنجره می‌کشد

آن عاقبت از کدام دیار می‌آید

با یک صله‌ی مردار بر دوش
آن مهمیز
بر کشاله‌ی سفت منقبض گلوله

وقتی عروس با آخرین روزهای دوشیزگی‌ش وداع کرد

لکه لکه لکه‌های حرکت
لکه‌های آبی موسیقی

وقتی لیلی
بازوهاش را در باد می‌سوزاند
و شط خنک از بادهای گردنه
وقتی لیلی در جامه‌ی ارغوان مویه می‌کند

و میته را
آواز همیشه نماز

و جذبه‌ی خاموش بکر
بوته‌ی خاری در کنار بستر لیلی می‌گذارد
تا همیشه از دشت برخیزد
تا همیشه از بخار
بشکفد
و لبهاش از خنکای بهار بترکد
و کشاله‌ش از هزار شیهه مردار
و کشاله‌ش
سفت و منقبض از هزار شیهه گلوله
بترکد

وقتی عروس با آخرین روزهای دوشیزگی‌اش وداع می‌کند

تی‌ی‌مور تی‌ی‌مور!
آواز گوزن را می‌شنوی
آواز آن خراب گرسنه
آن خرابه آن دستک نقره‌یی
آن گوشت دانه‌های متبلور نمک
نمک از چهار جهت
نمک از همه‌ی ابعاد

و بدین‌گونه‌ست که موسیقی نمک کویر را دیوانه می‌کند

و کویر با هزار بوته‌ی خار

و هزار کبوتر
آخرین نماز را بر میت می‌گذارد

آنچه مانده‌ست
دست نیلوفری گوزن است
چار پاشنه‌ی مضطرب
و یک چشم
دو برادر و سه خواهر و همه مادر
نخل و شط و نقاب رطوبت

دو برادر... سه خواهر و دو خنجر
و دو ماه که همزمان برآید

و تنها یک اسب که بر جنازه‌ی لیلی سم بکوبد

این دستهای کودکانه‌ی نرگس بر آب‌های کویری
این آفتاب جمعه
وقتی با اولین لگام باکره سبک در شهاب شیهه می‌کشد

مرغی اگر
از شاپرک ساده‌ی مظلوم پرسید
دستی اگر
از ملخ
دریا را دریا دریا

آبی را سرخ‌تر قرمزتر
و حجله را شفاف‌تر و معطر

بوی هزار هزار جمیله
بوی هزار قنات
بوی نسترن از جلگه‌های شوش
بوی خون در پرده
بوی عروسی لیلی می‌آید

این سرنوشت است این
که بگوید و بس کند
شب اگر تیره
شب اگر نیلوفر لیلی در لنگر می‌ماند
لیلی در آب پرسه می‌زند

این است سرنوشت این
سپیده‌یی که متلاشی می‌شود
ستایش خون است وقتی
هزار جسد و هزار کفتار
به میهمانی‌ی یک کبوتر و یک اسب می‌روند

وقتی هزار قناری بر جنازه‌ی لیلی می‌پرند

ساعت سه‌ی جمعه‌ی شط

با کفش‌های سفیدم می‌آیم
و با پیرهن سفید و شلوار سفیدم
تا جمعه را در سفید کنم
تا جمعه را در شط سفید بوی سفید بکشم

میهمان ناخوانده در اتاق پهلویی سوت می‌کشد
ابر اتاق پهلویی را نوازش می‌کند
در اتاق پهلویی خون می‌چکد

و لیلی زن می‌شود

این دست‌های کودکانه‌ی بیمار
مثل خزه آویخته‌ست
این دست‌های کوچک با النگوهای نقره و دستک نقره
بر آب‌های کویری

این آفتاب حجله‌ی صبح
در اتاق پهلویی طنین دیگر دارد

شاخه‌ی آویخته‌ی غزل و دو خط فارسی

عروس خمیازه می‌کشد
میهمان شهوت را می‌تکاند

مرغی اگر

از باد پرسید
دریا را دریا دریا
آبی را سرخ‌تر قرمزتر
و حجله را شفاف‌تر و معطر

بوی هزار خار می‌آید
بوی جلگه‌های پست و قصیل اسب

بوی عروسی لیلی می‌آید
و صدای پای غریبی که آسمان را پارو می‌کشد
صدای صد سم موذی
و صدای پای غریبی که آسمان را می‌گشاید
با یک پنجره و دو در صبحگاهی

ندای طبل هزار کشته
و هزار منتظر

سگ از سیاهی نفرینی عوعو کرد
و دوید
سگ از مهارت ویرانی کلوخ‌انداز شد

تی‌ی‌مورچی آواز گوزن را می‌شنوی
در شبی که ارابه‌ی بارش را

گله گوزن‌های موزون
با تاج‌هاشان بر سر و خلخال‌هاشان به پا
می‌رانند

نقره ی حرکت دارد در شیار تازه‌ی حیوان
و در تن این بت نیلوفری
لیلی

بازمانده‌ی شفق در خون دیوانه سر می‌کشد
دیوانه می‌خواند
و خون سیاه لیلی در پستان‌هاش رگ می‌کند

و خنکای پاییزی لیلی
در بخار شط می‌وزد

تنها آن شقیقه که در قلب می‌اندیشد
و روزن
لیلی دیوانه را به بستر می‌کشد.