آخرین عابر آن کوچه...

نوشته عبدالعلی دست‌غیب

نصرت رحمانی از شاعران مشهور دهه‌های ۳۰ تا ۱۳۵۰ در زمان زندگانی شاعرانه خود مجموعه‌های کوچ، کویر، پیاله دور دگر زد، میعاد در لجن، شمشیر، معشوقه قلم، حریق باد و گزینه اشعار را به چاپ رساند، داستان‌ها و مقاله‌هایی در مجله‌های آن دوره‌ها نوشت و مدتی نیز سرپرستی صفحه شعر مجله فردوسی را به عهده داشت. او در پایان دهه پنجاه عطای تهران را به لقای آن بخشید و در رشت اقامت گزید و گمان می‌رفت به خاموشی گراییده باشد. اما با مصاحبه‌ای که با مجله تکاپو (دوره جدید شماره چهارم و پنجم، آذر و دی ماه ۱۳۷۱) داشت، روشن شد که این شاعر شوریده پُربیکار نبوده و خاطره‌ها و اشعاری نوشته و سروده است و همچنان گرم کارهای ادبی است.

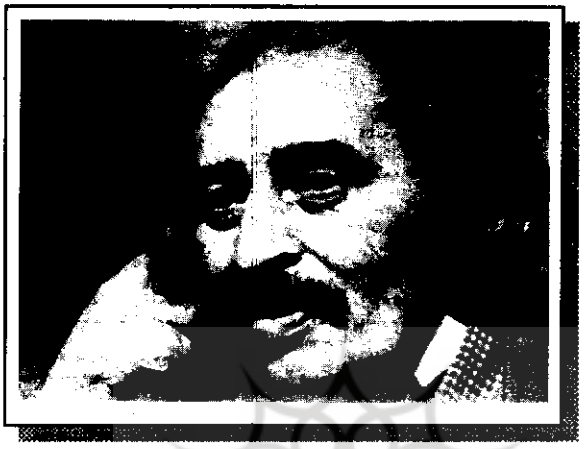
دفترهای شعر رحمانی در آغاز ساده، وصفی و در قالب دوبیتی‌های پیوسته (چهارپاره) است و از این جمله‌اند: کوچ، کویر، ترمه. او سپس به شعر آزاد عروضی نیمایی رسید و این‌گونه اشعار وی در کتاب (میعاد در لجن) و اشعار بعدی او منعکس شده است. او در دوره نخست شاعری، سراینده اشعاری است که هم جنبه غنایی و وصفی دارد و هم جنبه اروتیک و عاشقانه و هم‌چنین واقعیت‌های ساده زندگانی مردم فرودست و جوانان سرگردان را تا حدودی نشان می‌دهد. رحمانی در سویه اشعار غنایی تا حدی زیر تأثیر اشعار فریدون توللی است. اشعار توللی البته خیلی سنگین و رنگین و پُر از تشبیهات اشرافی است مانند این بیت از شعر معروف «کارون» او:

شفق بازیکنان در جنبش آب
شکوه دیگر و رازی دیگر داشت

یا این بیت:

جام لب پُربوسه پیش آورد و مست،
دست سوزان حلقه زد برگردنم.

اشعار غنایی رحمانی در قیاس با این اشعار



شادروان نصرت رحمانی

ساده‌تر و خودمانی‌تر است. از سوی دیگر پیداست در تالارهای عطرآگین اشرافی سروده نشده بلکه حاصل پرسه‌گردی‌ها و آوارگی‌های جوانی حساس در گذرگاه‌های جنوب شهر تهران است. البته توللی در اشعار و نوشته‌های انتقادی خود: التفاصیل، کاروان و... دیگر آن شاعر بودلر مآب، اشرافی و روان پریش عشقبازی نیست که مدام با درد و رنج‌ها و تنقلات عاشقانه‌اش ور می‌رود و گاهی به راستی حوصله خواننده را سر می‌برد. او در اشعار و نوشته‌های طنزآمیزش یک مُنقد اجتماعی است و به ویژه حساب سیاستمداران پس از شهریور ماه ۱۳۲۰ مانند سیدضیاءالدین طباطبایی را صافی می‌کند و پنبه آن‌ها را می‌زند اما در اشعار غنایی خود در مجموعه‌های رها، نافه... خود را مقیّد به اشعار غنایی شبه بودلری کرده است که البته برخی از آنها بسیار زیباست، و در پیشبرد شعر غنایی معاصر ما تأثیر بسیار داشته. رحمانی درباره توللی می‌گوید: **آن روزها (دهه ۲۰ و ۳۰) دور دور توللی بود. او مدت زیادی تأمل و تحمل ماندگاری در جهان نیما را نداشت. او و شاعران دیگری که دنباله‌رو «نیما» شده‌اند و بعد برگشته‌اند، به سبک و سیاق بیان و بینشی پیش از نیما، تأثیری سطحی از او پذیرفته بودند... بعدها توللی راهی را گشود که علف‌هایش زیر سُم اسب راهوار نادرپور کوفته شد. گمان می‌کنم امروز از نثر توللی بیشتر از شعرش باقی مانده باشد.** (تکاپو، همان، صفحه ۳۱)

به هر حال رحمانی مانند بسیاری دیگر در آغاز کار از توللی تأثیر پذیرفت اما این تأثیرپذیری در عرصه تقلید باقی نماند و منش شاعری رحمانی ـ که فقر و دربدری را با گوشت و پوست خود لمس می‌کرد ـ شعر او را با واقع‌گرایی بیشتر به پیش‌نما آورد. آنچه در این اشعار چشم‌گیرتر است، حدیث آوارگی‌ها، شبگردی‌ها، مهربانی‌ها و دوستی‌های یخ‌زده و نومیدی‌هاست. رحمانی در این اشعار واژگان و مثل‌های عامیانه بسیار به‌کار می‌برد و به این ترتیب از جدیت تغزل و غنا می‌کاهد و گاه به شعر لحنی کمیک و خنده‌آور می‌دهد:

به امیدی که نیست، پابندم
دور شو دست از سرم بردار!

(در جنگ باد، ۲۱۸)

«چشم‌های حلبی» باز امشب
نگه خویش به من دوخته‌اند.

(همان، ۲۲۴)

کهنه کی زد گره بر «محجر» تو؟
اختر آن دختر مشکین گیسو.

(همان ۲۲۵)

چشم زخمی نخورد کودک او.

(همان ۲۲۵)

در این‌جا شاعر ما، بین توللی و «نسیم شمال» در نوسان است. گاهی مانند توللی حرف می‌زند و زمانی مانند سید اشرف حسینی که درزمان خود

«شاعر مردم» لقب گرفته بود. رحمانی نیز شاعر گروهی از مردم و شاعر کوچه و بازار است. حدیث جوانی را باز می‌گوید که در میان مردم فقیر و نومید و شوربخت زندگانی می‌کند و از شوربختی آنها و خودش قصه‌ها می‌پردازد و به شدت از ناهنجاری‌های زمانه به تنگ آمده است. نمونه شاخص این حرف و حدیث‌ها نامه منظومی است که از زبان مادرش بیان می‌شود، مادری که شنیده است پسرش تریاک می‌کشد و در لبه پرتگاهی ژرف در حال سقوط است و او را اندرز می‌گوید و البته این اندرزی است گریه‌آلود. حسب حال این دوره زندگانی و شعر رحمانی را در شعر «سقاخانه» نیز می‌بینیم:

آخرین عابر این کوچه منم
سایه‌ام له شده زیر پایم
دیده‌ام مات به تاریکی راه
پنجه بر پنجره‌ات می‌سایم

(همان، ۲۲۳)

شاعر به «محجر» سقاخانه پناه برده است. شمع‌های این مکان دمی خندیده ولی اکنون گریه‌کنان سوخته‌اند. جام مسینی آن‌جاست که به پنجره سقاخانه زنجیر شده. می‌بیند که مادرش قفلی بر چفت سقاخانه بسته تا پسرش دیگر مست نکند و زود به خانه بیاید. جای دیگر اختر رختشوی، کهنه‌ای به «محجر» سقاخانه زده و از آن مراد طلبیده. شاعر پس از گفت‌وگوی بسیار با سقاخانه، آن‌جا را ترک می‌گوید با این وعده که شب بعد نیز دگربار به آن‌جا برگردد. این‌گونه اشعار آشنایی زیاد شاعر را با رسم‌های عامه مردم و با نوع گفتار آنها به خوبی نشان می‌دهد. رحمانی گاه شعرش را با بیانی رسمی و تولللی‌وار آغاز می‌کند اما زود به شیوه سخن گفتن خود ـ که از لحن جاهل‌ها و پهلوان‌های تهرانی تأثیر پذیرفته ـ باز می‌گردد. در مثل می‌سراید:

در ظلمت فشرده یک شام و هم‌ناک
یک قطره خون ز حنجره مرغ شب چکید

اما بعد لحن و بیان خود را پیدا می‌کند و آن را پی می‌گیرد:

خاری بُرست بر سر بیراهه کویر
شعری در آسیاب دو دندان من لهید

(همان، ۲۲۷)

از ویژگی‌های دیگر اشعار نخستین رحمانی، نومیدی عجیبی است که گاه حتی تا مرحله نیست‌انگاری کشیده می‌شود. این قسم اشعار از عوارض روان نژندی و روان پریشی دور نمانده و این قسم نابهنجاری‌های روانی را به خوبی نشان می‌دهد و البته این اشعار پس از کودتای ۲۸ مرداد ماه ۱۳۳۲ و شکست مبارزه ملی بسیار رواج یافت و در اشعار شاعران دهه ۳۰ و ۴۰ به ویژه در اشعار اخوان (امید)، هنرمندی، فروغ، رحمانی جلوه بارز می‌یافت. اما آنکه در این عرصه بیش از همه یکه‌تازی کرد، تولللی بود که می‌سرود:

مرگ استاده که اینک تو و این تابوت
هودج مرگ تو بر دوش که بربندم؟

و رحمانی می‌گفت:

در نعره‌های خامشی و مرگ نعره‌ها
تیغ سکوت دوخت لبان امید را.

(همان، ۲۲۸)

رحمانی در همین شعر به قصرهای مات خطاب می‌کند که حماسه‌ها کجا رفتند و از سردار پیر می‌پرسد، شهر طلای سیاه کو؟ و خورشید از چه روی نمایان نمی‌شود؟

نمادهای شعر مانند سردار پیر ـ یعنی دکتر مصدق ـ شهر طلای سیاه ـ یعنی کشور نفت‌خیز ایران ـ به خوبی روشن است و این شعر مقارنه‌ای پیدا می‌کند با شعر اخوان (امید) که در همین زمینه سروده است:

دیدی دلاکه یار نیامد
گرد آمد و سوله نیامد
بگداخت شمع و سوخت سراپای
و آن صبح زرنگار نیامد

راستش این است که من همیشه ـ حتی در آن دوره سخت ـ قسمتی مبالغه رُومانتیک و حتی احساساتی در این اشعار می‌دیدم و از فراوانی آن‌ها به حیرت می‌افتادم چراکه گویی این شاعران عزم جزم کرده بودند و شکستی اجتماعی را به شکستی محتوم و ازلی و ابدی تبدیل کنند که:

بشکفت بس شکوفه و پژمرد
اما گلی به بار نیامد

نومیدی، تخریب هستی، نیست‌انگاری، روان‌پریشی به شدت در این اشعار جاری است. طوفانی فرا رسیده و خرمن هستی همه انسان‌ها و شالوده همه کاخ و کوخ‌ها را به ورطه نیستی افکنده است. این بود و بود تا به بودلر و کتابی که ژیل دلوز درباره این شاعر نوشته است (**سرمایه‌داری و روان پریشی**)، رسیدم. دیدم که بودلر نیز پس از شکست کمون پاریس به همین حالات رسیده است. این شاعر و به پیروی او تولللی و دیگران مدام به سوی گذشته برمی‌گردند و سرگرم جهان خاطره‌ها می‌شوند البته نه برای آگاهی و واکاوی دقیق آن‌ها بلکه به این منظور که خود را در برابر هجوم انگیزه‌ها و ضربه‌هایی که سازمان فیزیولوژیک آنها را تهدید می‌کند، حفظ و حراست کنند. ضربه‌ها، شاعر را به سوی تخریب و نابودی می‌برند و او می‌خواهد با شعر، سپری محافظتی در برابر تهدیدها و ضربه‌ها بسازد. به گفته والری «**برهان وضع شخصی بودلر کوشش به رهایی از تجربه است. او با دانستگی خود فضاهای خالی بسیاری را به تصور می‌آورد که آنها را با اشعارش پُر می‌کرد.**» بنجامین یکی از ویژگی‌های شعری بودلر را گرایش به حضور در جمعیت مردم شعر بزرگ و هراس از آنها می‌داند. بعضی‌ها او را شاعری دانسته‌اند که در جوانی انقلابی بود اما پس از شکست انقلاب نومید شد و خود را در افیون و الکل تباه کرد. ژیل دلوز او را کسی می‌داند که مانند فروید و مارکس در آستانه جهان مُدرن ایستاده است. او می‌گوید: به واسطه مدرنیسم بودلری، ارزش هنری را نه در موضوع تناسب پوئتیک بلکه در عمل خود «تناسب» آن باید یافت. دلیل آن تضاد کلمه در نام مجموعه شعر «گل‌های شر» است [تضاد گل و شر (بدی)] و در این ادعای او که می‌تواند اشعار مدرنیستی را به طور مطلق از هرچیز، از شر و بدی، از ملال و تلخکامی و حتی آن‌طور که می‌گوید، از لای و لجن بسازد:

'J' ai Pétri de la boue et j'en ai fait de l' or'

من لای و لجن را ورز می‌دهم و آن را به رُز (سرخ گل) بدل می‌کنم.

در مدرنیته‌ای که بودلر از نخستین کسانی بود که آن را تشخیص داد، ارزش (دینی، اقتصادی، شهوانی و شعری) درون موضوع‌ها و اشیا نیست بلکه هدیه دانستگی و سوبژکتیویته است. او پس از شکست کمون پاریس غرق در عزلت می‌شود و به گذشت زمان می‌اندیشد. پوئتیک استعاری اشعار آغازین او، غلبه می‌یابد اما در اشعار آخرین وی به

پوئتیک کنایی راه می‌دهد. شعر شاخص بودلر یعنی قطعه «**هماهنگی‌ها**» ـ که معروف همگان است ـ کاملاً به طور استهزاآمیزی دقیقاً همان شعری است که به تقریب همه نوشته‌های بعدی شاعر بر ضد آن است. «**هماهنگی‌ها**» پوئتیک استعاری جنبش رومانتی‌سیسمی را جمع‌بندی می‌کند که بیان‌کننده هم‌آوایی‌هایی است که انسان را در طبیعتی که بیرون از زمان است، احاطه کرده است. و همین پوئتیک رومانتیک است که به طور زهرآگینی از سوی مدرنیسم بودلر طرد می‌شود، در حالی که در عوض آن ارجاع‌کنایی به زمینه و لحظه‌کنونی غلبه می‌یابد. رمزگشایی استعاره و رومانتی‌سیسم در آغاز در مجموعه «**گل‌های شر**» (در تغزل درباره زیبایی، شعر هفدهم) به پیش‌نما می‌آید و در اشعار استهزایی شاعر تشدید می‌شود و در بخش «**تصاویر پاریسی**» (Tableaux Parisiens)، با ارجاع مؤکد به صحنه پاریس امپراطوری دوم به اوج خود می‌رسد. البته به رغم ناتوانی دردآور معنا دادن به آن صحنه‌ها. به این ترتیب رمزگشایی استعاره، معنا و این همانی (مشابهت)، نه فقط بی‌معنایی محض، تردیدپذیری یا گرداب و سرگیجه بلکه بیشتر ارجاع‌کنائی به زمینه شعر را تقویت می‌کند، حتی اگر چنان ارجاعی، در خط مرزی، هرگونه ادعای معنایی ثابت را ترقی و افزایش می‌دهد.

پوئتیک استعاره و کنایه در اشعار بودلر از این‌رو نه قطب‌های تضاد دوتایی نامعین بلکه تعابیر تطور تاریخی از رومانتی‌سیسم به مدرنیسم را نمایش می‌دهد. افزوده بر این شعر بودلر فقط منعکس‌کننده فرارونده‌های رمزگشایی مشخصه اقتصاد جدید سرمایه‌داری نیست. بلکه به طور فعال در آن سهیم شده است. البته درست است که دوره زندگانی بودلر (۱۸۲۱ تا ۱۸۶۷) مرتبط است با دوره به حرکت درآمدن سرمایه‌داری نوین فرانسه همراه با به قدرت رسیدن گزیدگان بانکدار در ۱۸۳۰ و پس از آن جاری شدن سیل طلای کالیفرنیا و سپس طلای استرالیا در دهه‌های پایانی سال ۱۸۶۰ میلادی، و تأسیس نخستین بانک‌های کارگشایی و اتحادیه بازارها به وسیله نظام سهامی در زمان سلطنت ناپلئون سوم در دهه‌های ۱۸۵۰ و ۱۸۶۰، اما حتی مهم‌تر از همه این‌ها دلبستگی شخصی بودلر بود به امیدهای رومانتیک ـ سوسیالیستی درباره انقلاب سال ۱۸۴۸ که می‌بایست سنت انقلابی را با واقعیت دادن نهایی دموکراسی حقیقی کارگران در فرانسه، به قدرت برساند به همین دلیل زمانی که آرمان‌های انقلابی دموکراتیک سال ۱۸۴۸، به واسطه کودتای ناپلئون سوم در ۱۸۵۱ درهم شکست، بودلر ـ مانند عده‌ای دیگر ـ فعالانی پیوستگی خود را با آن آرمان‌ها انکار کرد و به جای آن نسبت به فرهنگ و جامعه مدرن پایگاه لاابالی‌گرانه کلبی مسلکانه‌ای برگزید و خود را شخصی دانست که نه میهنی دارد، نه خانواده‌ای و نه دوستی. به این ترتیب او نمودی را وارد ادب اروپایی کرد که در پیرامون تنهایی و بیگانگی انسان می‌چرخید و این واقعه اروپاییان را برای درک وضعیت‌های مرزی ادب جدید آماده ساخت. بودلر با احساس دوگانه برتری و بی‌ارج بودن، خود را از دیگران جدا ساخت و خود را بیش از نابسامانی‌های اجتماعی و اغتشاش و تیرگی زندگانی پس از شکست انقلاب، متهم کرد.

از ویژگی‌های اشعار نخستین رحمانی، نومیدی عجیبی است که گاه تا مرحله نیست‌انگاری کشیده می‌شود

اوج «نیست‌انگاری»

همین نمود را البته در عرصه‌ای کوچک‌تر، در اشعار و قصه‌هایی که پس از کودتای مردادماه ۱۳۳۲ در ایران نوشته شده است می‌بینیم. توللی می‌گفت «**برای مرد، برای سگ آواره بمیر**» و اخوان می‌سرود: «**گرگ هاری شده‌ام.**» و رحمانی می‌نوشت:

در سینه [ام] مکاوکه... سطلی است جای قلب
لبریز از کثافت و مدفوع خاطرات.

(همان، ۳۰)

این متهم ساختن خود و وحشت و بیگانگی و کوتاه سخن روان پریشی را به زبان دیگری تأویل کرده و آن را «یأس فلسفی» نامیدند، از جمله خود رحمانی در این زمینه گفت که:

کودتای ۳۲ به یأس فلسفی و اجتماعی دامن زد که این یکی به نوبت خود باعث اختلاف اندیشه بین شاعران پیرو نیما شد. در واقع آن پیچ تاریخی تند، موجب جای‌گیری‌ها و سنگربندی‌های تاریخی و تغییر پایگاه‌ها شد و اساساً به این طیف‌بندی و فراروند دوقطبی شده و نوعی وضوح و شتاب بخشید. (مجله تکاپو، همان، ۳۱)

می‌بینیم که شاعر کودتای سال ۳۲ را نه علت «یأس فلسفی» بلکه عامل تشدید آن می‌داند، به همین دلیل مانند اخوان ماجرای شکست و نومیدی را تا سال‌ها ادامه می‌دهد و مکرر می‌کند. او در اشعار بعدی خود دیگر به وصف ساده نومیدی و شکست نمی‌پردازد. بلکه به صورتی آنها را همیشگی می‌کند و می‌کوشد برای آن‌ها زمینه‌ای فلسفی دست و پا کند. در این‌جا نومیدی و نیست‌انگاری در آستانه است و بر در می‌کوبد. رحمانی در کتاب «**مردی که در غبار گم شد**» و در برخی از اشعار «**میعاد در لجن**» به نهایت این نومیدی و نیست‌انگاری می‌رود: حریق باد او را سوخته و آب کرده است، طنین عاشقانه مرده، گهواره‌ها دری به گورستان دارند، در شهر مردگان پنجره‌ای باز نیست، دستم را مگیر که مصنوعی است، عشق یا کلید طلایی در قفل مرگ نمی‌گردد و مهم‌تر از همه:

آئینه‌دار،
آن لاشه‌ای که در کفن آرزوی من
در خواب انجماد فرو رفت
نامش یقین نبود؟

(همان، ۴۴)

وحشت، هراس از ناشناخته‌ها، دوگانه شدن شخصیت، از خودبیگانگی از عوارض روان پریشی است. در این حال عشق و جنسیت‌افزاروارده می‌شود و از توصیف آن آهنگ فلزی شنیده می‌شود نه آهنگ پیوندی زنده و زندگانی بخش. به گفته فروید که در عرصه فراسوی اصل لذت، رابطه

لذت و تکرار را کشف کرد، آنچه فراسوی اصل لذت قرار دارد، چندان استثنایی برای آن نیست بلکه شالوده‌اش بر تکرار و غریزه مرگ استوار است. به تعبیر فروید: زیرنفوذ مرگ حتی اصل لذت «به طور درونی محافظه‌کار می‌شود» تکرار کارمایه محرک الزام‌آوری را بنا می‌کند که ادراک زمان حال را به رد پای یادآوری خوشی گذشته مرتبط می‌سازد و به این ترتیب اصل لذت را توانا می‌کند به فعالیت بپردازد و رفتار شخص را اداره کند. اما رابطه لذت و تکرار می‌تواند تغییر یابد. در مثل آن‌طور که کمتر پیش می‌آید در زمینه رؤیاهای آسیب روحی، تکرار مستقل از اصل لذت، عمل می‌کند، به غیرجنسی کردن ادراک دست می‌زند و چیزی را که لذت‌آور نیست بلکه فوق‌العاده رنجبار و آسیب روحی‌افزاست، تکرار می‌کند. در این‌جا تکرار از رانه (سائق) لذت جدا شده است و در عوض مانند عاملی «خود ـ دفاع» برای کاستن اضطراب به عمل می‌پردازد. در زمینه خود آزاری و دیگرآزاری پذیرفتن کیفر برای عمل آرزو شده، پیش از وقوع مؤثر آن، گناه و اضطراب آن عمل را از میان برمی‌دارد و به این وسیله تحلیل رفتن آن را تقدیس می‌کند.

تشبیهات و استعاره‌ها و به طورکلی «پوئتیک» نصرت رحمانی خشک‌تر و فلزی‌تر از اشعار و توصیفات خود آزارنده و مرگ‌اندیشانه توللی است. او خود را مرده‌ای می‌بیند که رگ‌هایش ـ این تسمه‌های تیره پولادین ـ برگرد لاشه‌اش پیچیده است و نیز می‌سراید:

من مرده بودم
قلبم،
در پشت میله‌های زندان سینه‌ام
از یاد رفته بود
اما... هنوز خاطره‌ای در عمیق من
فریاد می‌کشد.

(همان، ۱۴۴)

این‌ها تصاویر وحشت‌آوری است که جنگ و جدال شاعر سوخته جانی را با مرگ، ویرانی، تباری، دو نیمه شدن شخصیت... و با نابهنجاری اجتماعی نشان می‌دهد: تیرگی وجودی و اجتماعی چنان دامن‌گستر شده است که چشم چشم را نمی‌بیند و نوازش دست‌ها و لب‌ها به سایش مشمئزکننده دو قطعه فلز همانند می‌شود و قلب، ساعتی سرخ یا شکل صنوبری زنده‌ای در سینه نیست بلکه تاول چرکینی است. شاعر اینک خود را قهرمانی می‌بیند اما قهرمانی با این احساس سوزان که فریب خورده و با آرزویی تلخ به انتقامجویی (لابد از خود) تنها مانده است:

وقتی صدای حادثه خوابید
بر سنگ گور من بنویسید
یک جنگجو که نجنگید
اما... شکست خورد.

(همان ۱۷)

اشعار رحمانی با این‌که شکست، باخت و نیست‌انگاری را وصف می‌کند و گاهی هیچ دلخوشی یا دلخوشکنکی برای ما باقی نمی‌گذارد. جنبه شخصی ندارد

این حس دردمندی و شکست در دوره پس از هجوم اردوی مغول به ایران نیز در ادب فارسی انعکاس نیرومند داشت و خوانندگان بیشمار آن اشعار در سده‌های بعد نیز آن را خوش می‌داشتند و تسکین‌دهنده دردهای خود می‌یافتند. اما در آن دوره، شاعران به سوی عرفان (یا به سوی تصوف که مرحله نازل عرفان است و عامیانه کردن آن)... می‌رفتند و در حالتی شهودی یا اشراقی و در فراسوی تجربه حس و عقلی، به عرصه‌ای وسیع‌تر از حوزه‌های عقلی و حسی می‌رسیدند که هم ایشان را امیدوار و هم جاودانه می‌ساخت که:

آزمودم مرگم از این زندگی است
چون رهم زین زندگی پایندگی است

اما بسیاری از شاعران جدید این دیدگاه عرفانی را نمی‌پذیرند. انسان موجودی است که ناخواسته **«در جهان افکنده شده»** وگرچه بین دیگران است باز **«تنها»** و **«نومید»** است. زندگانی خود و در ـ خود هدفی ندارد مگر آن‌که ما به آن هدف و مقصودی بدهیم. واقعیتی که از آن نمی‌توان گریخت، هستی داشتن در حالت **«تعلیق»** است اما خنده‌آوار این است که گرچه ما به گفته سارتر در تصمیم‌های خود آزاد هستیم ولی جوهر یا ذاتی که به این آزادی معنایی بدهد، درکار نیست. رحمانی می‌نویسد:

«به پشت سر نگاه می‌کنم. درمی‌یابم که من هرگز در زندگی چیزی را تمام و کمال به میل خود نتوانسته‌ام برگزینم. از یک شاخه گل گرفته تا خود زندگی را، چه رسد به شعر و شاعری. همه‌چیز در طول زندگی مثل خود زندگی بر ما تحمیل می‌شود. در مقابل برخی چیزها که با سرشت و بینش ما متغیر است گردنکشی می‌کنیم و جبهه می‌گیریم ولی دیر یا زود کم‌کم توان ما فرسوده می‌شود و بر آن گردن می‌نهیم مثل پیری و بیماری و مرگ... و در مقابل پاره‌ای چیزها بی‌هیچ شکوه و مقابله‌ای تن می‌دهیم مثل عشق، زندگی و شعر.»

به این ترتیب ما در عرصه نبردی قرار می‌گیریم که در آن دو نیروی نابرابر انسان و تقدیر، صف کشیده‌اند و برخلاف گفته سارتر حتی گزینشی نیز درکار نیست. انسان پیشاپیش محکوم به شکست است. رحمانی در شعری در مجموعه «میعاد در لجن» از شرط‌بندی دو نفر که سکه‌ای را به هوا پرتاب می‌کنند سخن می‌گوید. سکه یعنی پروانه مسین پرواز می‌کند سپس پَرپَر زنان درکف جوی پرلجن می‌افتد. شیر آمده است یا خط؟ نومیدی یا امید؟ این دو نفر به سوی جوی و سکه می‌شتابند تا ببینند سکه چه چیزی را نشان می‌دهد؟

پروانه مسین
آئینه‌وارا بر پا نشسته بود، در پهنه لجن
و هر دو روی آن
«خط» بود
خطی به سوی پوچ، خطی به مرز هیچ.

(همان ۱۶۰)

این شعر در دهه چهل سروده شده و همراه با برخی از اشعار فروغ (مانند ایمان بیاوریم به آغاز

فصل سرد) فضایی پسامدرنی را نشان می‌دهد و این بسیار عجیب است چراکه در آن دهه در ایران هنوز سخن از پسا ـ مدرن در میان نبود و شاعرانی مانند شاملو، کسرایی و حتی اخوان به مقصودهایی ـ اجتماعی، فلسفی یا آئینی ـ دل بسته بودند اما رحمانی ما را در جهانی قرار می‌دهد که بیشتر شبیه عرصه «بازی» است ولی این بازی به ما تحمیل شده و حاصل آن نیز باخت و شکست است:

آری شکست حقارت نیست
در هر قمار، در هر نبرد، در هر تضاد و تفاهم
دیگر،
پیروزی است، باخت
(۱۶۷)

پس شاعر به این‌جا می‌رسد که ما در عرصه‌ای که همه چیز بر ما تحمیل می‌شود، فقط می‌توانیم وارد «بازی» و قماری بشویم که گرچه سرانجام آن باختن است، همین مشارکت در بازی به ما برهان وضعیت یا دلیلی وجودی می‌دهد که شکست و جبر (تقدیر) را تاب آوریم و حتی بپذیریم. گمان می‌رود که از نظر شاعر ما، در میان این سیل بلا و مصائب دستاویزی هست و پناهگاهی و آن دستاویز و پناهگاه نیز «شعر و شاعری» است و «عشق» که گرچه به «وصل» نمی‌رسد باز می‌تواند دلیلی برای مقاومت و زیستن به ما بدهد. به همین دلیل او در شعر «من آبروی عشقم» لیلی را مخاطب قرار می‌دهد و از او طلب یاری می‌کند (در این‌جا شاعر طبعاً همان مجنون است) و از او می‌خواهد دستش را بگیرد تا وی شعر بسراید، در دست‌های شاعر نیز بال کبوتری است و نیز زمانی که لیلی خط چشم خود را پاک می‌کند، دیوارهای این شب سنگین را درهم می‌شکند و سرانجام شاعر به این‌جا می‌رسد که می‌گوید:

من آبروی عاشقان جهانم
هشدار... تا به خاک نریزی
من پاسدار حرمت دردم.
(همان، ۳۳)

اشعار رحمانی با این‌که شکست، باخت، پوچی و نیست‌انگاری را وصف می‌کند و گاهی هیچ دلخوشی یا دلخوشکنکی برای ما باقی نمی‌گذارد، جنبه شخصی ندارد. تواللی نیز در مثل به همین چیزها می‌رسد اما حسب حال او بسیار شخصی است در حالی شعرهای رحمانی دارای جنبه عام است. او در بیان دردها خیلی صمیمی‌تر از تواللی است و اشعارش نیز تنوع بیشتری دارد. او از دیدگاه شعر و شاعری در عرصه شوریدگی و شیدایی از همه شاعران معاصر بالاتر بود و این حالت شیدایی و شاعرانگی را در دیگران به این حدّت و شدّت نمی‌بینیم و مبالغه نمی‌کند زمانی که می‌گوید:

با من بیا که خوبتر نیم
با من که آبروی عشقم
با من که شعرم، شعرم، شعرم.
(همان، ۳۶)

رحمانی کسی است که به گفته دوست شاعرم، سیروس نیرو: شعر از او می‌ریزد (می‌چکد) و صمیمی بودن او در این زمینه جای هیچ‌گونه چون و چرا ندارد. به طوری که خود او می‌گوید: **شعر برای من حکم تنفس را پیدا کرده. هوایی است که نفس می‌کشم. من شعر نمی‌سازم، می‌سرایم. برای همین است که دنبال خواننده هم نمی‌گردم... ضرری یا سودی از این ماجرا نصیبم نشده. این توأمان بیماری و درمان من بوده نه وسیله‌ای برای داد و ستد. احساسی مرموز و معمولاً اندوه در من سنگین می‌شود. سنگین و سنگین‌تر تا آن‌جا که بزرگ‌تر از منطق و استدلالم می‌شود. من واسطه تولد یافتن این «چیز» هستم... در واقع این منم که نوشته می‌شوم. من اسیر هستم نه شعر.** (تکاپو، ۳۰)

در اشعار رحمانی تشبیه‌ها اوصافی آمده است که گاهی بسیار خلاف آمد عادت یا به تعبیر یاکوبسن نمایشگر «آشنازدایی» است: گل در میان دستم پَرپَر زد و فسرد، لیلی، کلید صبح در پلک‌های تست، امروز اژدها در دست ما عصاست، مویت کلاف دود [است] یا می‌نویسد:

ای دوست
این روزها،
با هرکه دوست می‌شوم احساس می‌کنم
آن‌قدر دوست بوده‌ایم که دیگر ـ
وقت خیانت است.
(همان، ۱۶)

یا:

چه دردناک شبی بود
سکوت بود و جنون بود
فضا بُراده‌ی آهن
ستاره لکه خون بود.
(۱۶۲)

این شاید سویه‌ای از آن سکه‌ای باشد که نامش زندگانی است ـ و در وصف آن رحمانی اشعار غم‌انگیز و حتی نفس‌گیری ساخته است اما من آن روی دیگر این سکه را دوست دارم که از عمق رنج و درد به شادی می‌رسد و از زبان گوته می‌گوید «**هر لحظه ارزش بی‌اندازه دارد**» و در هنرمند نیروی پرقدرتی به وجود می‌آورد که به سوی آینده، روی می‌گشاید. □