

پرونده ی برزخ

هومن عزیزى

پرونده ی برزخ
هومن عزیزى

این کتاب را به مریم هوله تقدیم می‌کنم که به واقع کتاب اوست . چه اگر او نبود و این متون را از لابلای سالهای گرد و خاک خورده و فراموشی‌ها بیرون نمی‌کشید و آتش شعر را دوباره در من شعله‌ور نمی‌کرد ، این برزخ نیز به دوزخ نسیان و نابودی فرو رفته بود ... و اگر آتشی به سینه دارم از اوست .
... و همچنین به سال‌های جوانی پسرم سوشیانت که آرزوی ماست .
همچنین این کتاب را به رضا براهنی تقدیم می‌کنم و به کوشش‌اش در راه آفرینش و تعریف شعر، به بهروز شیدا به خاطر مهربانی‌اش و تلاش‌اش در راه تعریف جهان و ساسان قهرمان که بی‌اندازه مهربان است و کافه رنسانس‌اش را دوست دارم.

پرونده‌ی برزخ
هومن عزیزی
نشر الکترونیکی مانیها
www.maniha.com
2004-10-03
آدرس تماس
maniha@maniha.com

به جای دیباچه

نخست: «از میان نوشته ها تنها دوستار آنم که با خون خود نوشته باشند. با خون بنویس تا بدانی که خون جان است.»

در یافتن خون بیگانه آسان نیست: از سرسری خوانان بیزارم.

آنکه خواننده را شناخت دیگر برای خواننده کاری نکرد.

سده ای دیگر با چنین خواننده گان، یعنی گنبدین جان.

این که هر کس خواندن تواند آموخت، سرانجام نه تنها نوشتن که اندیشیدن را نیز تباه خواهد کرد

روزگاری جان خدا بود و سپس انسان شد و اکنون به غوغا بدل می شود. آن که با خون و گزین گوئی می نویسد، نخواهد که نوشته هایش را بخوانند، بل می خواهد از بر داشته باشند.

در کوهستان کوتاه ترین راه از چکاد است به چکاد. اما بهر آن تو را پاهایی بلند باید. گزین گوئی ها می باید چکادها باشند و آنان که روی سخن به جانب شان است توهمند و بلندبالا ...

... اکنون سبکبارم؛ اکنون در پرواز؛ اکنون می بینم خویشتن را در زیر پای خویش؛ اکنون خدایی در من رقصان ست. «چنین گفت زرتشت. نیچه. صفحه ۵۲-۵۳»

این کتاب حاصل سالهایی دور است، سالهایی که حالا برای من دور به نظر می رسند. سالهایی که در گذر از جوانی و در ابتدای شوق نوشتن به قالبی چون غزل برخوردیم که عروس قالبهای زبان فارسی بود و تغییر آن و به دگرپسندی و داشتن آن، نابودی آن، و عشق بازی با آن به آرزویی بدل شد و عرصه ای برای زور آزمایی، برای منی که کارهای ساده را دوست نداشتیم و جنگیدن با چهارچوب یک قالب را بهترین تمرین برای قوی شدن می دیدیم، پس به تغییر و نابودی و دگرپاره ساختن آن پرداختیم و حاصل آن سالها این تمرینات است. گرچه آن سالها محصولات دیگری هم داشتند، دوستی که بعدها دیگر دوست نبود و ترجیح داد مدیحه سرایی ناچیز باشد و دوستانی که هر یک راه دیگری را در پیش گرفتند، راهی که من دوست نداشتیم و ندارم و آن راهی نادرست می دانستم و می دانم زیرا آن شاعران آن متون، آنها را بیش از آنکه تمرین و تجربه بدانند سند و شاهکار می دانند و بر آن نامهای پست مدرن و... می نهند و گذشته از این کارهای بسیاری را دیده ام در این سالها که بدانند و از اصل کپی شده اند و افسوس خورده ام بر اینکه شاعری جوان را فضای آلوده ای ادبی و امیدارد برای طرح خود دست به کپی برداری از کار دیگران بزند. من نمی دانم بر این کارها چه نامی می توان گذاشت، غزل؟ غزل پست مدرن؟ فراغزل؟ و... نمی دانم و برایم هم مهم نیست. بسیاری از این کارها خصایص آثار مدرن و پس از مدرن را در خود دارند اما چنان که در پرونده ی برزخ گفته ام، آمیختن کهنه و نو، سنت و مدرنیته، همیشه به اثر پست مدرن نمی انجامد و گذشته از این فکر نمی کنم نام نهادن بر این تجربه ها چیزی به آنها بیافزاید و یا از آنها کم کند.

این متون چند تجربه اند برای من، همین و نه بیشتر. آنها را مثل هر شعر دیگری که سروده ام و هر شعری که هر شاعری سروده، دوست دارم. در فاصله ی آنها شعرهای بسیاری دیگری سروده ام، در همه ی قالبها و اینکه همگی این تجربه ها در قالب غزل سروده شده اند به این معنی نیست که من معتقد بوده ام و یا هستم که باید در قالبی خاص شعر گفت؛ بر عکس من معتقدم هر شعری در قالبی خاص به فرم نهایی خود می رسد و شاعر ورزیده، شاعری ست که بتواند در آن سرایش آن را در بهترین قالب بریزد و بترشد.

در این سالها و در دهه ی هفتاد شمسی، چند شاعری در میانه ی شعرهای بلند قطعه ها و غزلهایی سروده اند و بارها در مصاحبه هاییشان این کارها را شاهکار دانسته اند و از خود تمجید کرده اند... بهترین داور شعر مخاطبان و خوانندگان هستند و زمان که قضاوت خواهد کرد براینکه چرا در این دو دهه تا این تعداد شعر جوان به سرایش در این قالب روی آوردند و حتی آنان که خود را پیشرو می دانستند از وسوسه ی آزمودن این قالب برکنار نماندند...

در تمام این سالها این متون در جایی منتشر نشده اند، جز دو قطعه در مجله ی کلک - که تنها سابقه ی انتشار آثار من در نشریات است - و در مانیها که خانه ی من است. کوشیده ام جنجال برپا نکنم و در خلوت و آرامشی که سانسور و آلودگی فضای ادبی به من و ما تحمیل کرده بود، بنشینم و تجربه کنم که قضاوت نهایی آن با شماست.

پس از تمام این سالها فرصت انتشاری برای این کارها پیدا نشد تا غربت و حالا هم انتشار روی نت برای آنها مناسب ترین گزینه به نظر می رسد، این است که آنها را روی نت منتشر می کنم؛ چرا که ایمان دارم با این شیوه هم هم از گزند سانسور در امان خواهند بود و هم مشکلات پخش گریانشان را نخواهد گفت.

هومن عزیزی

۰۳-۱۰-۲۰۰۴

استکهلم

فهرست

کتاب اول: برزخ

فصل اول - حضور روایت

- ۱- ساعت
- ۲- غزل ردپا و حیرت و تردید
- ۳- فانتزی
- ۴- یختک
- ۵- گزارش
- ۶- زخم
- ۷- اتاق
- ۸- جاده
- ۹- دیالوگی در سقوط
- ۱۰- خانواده ی من
- ۱۱- دخترکی که شعرش را روی این صفحه نوشتم
- ۱۲- توارد
- ۱۳- مریم هوله
- ۱۴- محاکمه
- ۱۵- جفت شش
- ۱۶- چهار سکانس از غزلی برای رمیوس خوشگله
- ۱۷- غزل مچاله
- ۱۸- ماه
- ۱۹- که زندگی
- ۲۰- فال قهوه
- ۲۱- عکس
- ۲۲- سطر اول (قطره ای تا باران)
- ۲۳- یک فیلم کوتاه درباره ی عشق
- ۲۴- من ، تو ، او و چند کلوزآپ از چشم هامان
- ۲۵- آواز
- ۲۶- هذلولی

فصل دوم - سرودن از هیچ

- ۱- داش آکل
- ۲- وقتی تابلوها قافیه دارند
- ۳- سکه
- ۴- غزلی که در مه فرو رفته بود
- ۵- مرثیه ای برای فروغ
- ۶- سرباز چند سال پیش
- ۷- میز
- ۸- نامه ی کلاسیک

کتاب دوم:

پرونده ی برزخ

کتاب اول : برزخ

فصل اول :
حضور روایت



و با نیامدنش پر شدی، پر از فریاد

دوباره ساعت تو خواب رفت و شاعر دید

که شاخه گل سرخ تو بر زمین افتاد

«غزل تمام نفل، آگریه بود» شاعر گفت

و برد این غزل نیمه کاره را از یاد
غزل شروع شد و ساعت به راه افتاد

و ساعت عدد ده را نشان می داد

تو ده و ده دقیقه به راه اقتاد

بجز چیز، تویلی به سوزی او اثر نداد

و باد، طغیان کاغذ پر از جمله شده بود

4 ، 7 ، 40 ، 20 ، 74 ، 70

پر از حرکات و سکنات - غزلت صفتت تویی
پر از حرکات و سکنات - غزلت صفتت تویی

و با نیامدنش پر شدی، پر از فریاد
دوباره ساعت تو خواب رفت و شاعر دید

غزل شروع شد و ساعتت به راه افتاد
و ساعتت عدد پنج را نشان مي داد
تو ۵ و ۵ دقیقه به راه افتادي
بدون چتر دویدی به سوي او در باد
و باد - صفحه ي کاغذ - پر از عدد شده بود
۷۰ ، ۱۴ ، ۲۰ ، ۴۰ ، ۵ ، ۴
پر از حروف و عدد - مثل صفحه ي تقویم -
پر از علامت عاشق



- غروب یک مرداد -
قرار ساعت ۶ بود و ساعتت آرام
تو را به سوي ۶ و ایستگاه هل مي داد
تو روي صفحه ي ساعت به سوي او رفتي
و با نیامدنش پر شدي ، پر از فریاد
دوباره ساعت تو خواب رفت و شاعر دید
که شاخه ي گل سرخ تو بر زمین افتاد
(غزل تمام نشد ، گریه بود !) - شاعر گفت -
و برد این غزل نیمه کاره را از یاد ...

غزل رد پا و حیرت و تردید

« چه رد پای عجیبی کنار این دیوار به روی حاشیه ی برف ها به جا مانده »
- دیالوگی که شنیدید حرف یک زن بود که رفت و گم شد و از او فقط صدا مانده -

و شهر زنگ زده در سکوت و تاریکی ... و مردمی که فقط سایه های لرزانند
و تو که شاعری و گمشده در این رویا... در این هزارتو که در فضا رها مانده

و پیش روی تو ارواح چند ماشین اند ، که مثل سایه ی چند آرزوی برگشتن
به سوی هیچ روانند و این مسافر شب درست مثل شبی روی جاده جا مانده

و زن که پشت همان پنجره - که نوشتی - همیشه منتظر چشم های آبی توست
و تو که گم شده ای شعر تو- همین شعرت - درست مثل همین هرج و مرج وامانده

و زن به فکر تو بود و به خویشتن می گفت : « چرا نیامده ؟ پس کو ؟ چرا نیامده ؟ پس ... »
و فکر می کند او عاشق زنی دیگر- درست مثل خودش - نه ! فقط « چرا » مانده

تو از زبان زن پشت پنجره گفتی - که خیره بود به این شهر ، در فراموشی-
تو هیچ فکر نکردی که مرد تو امشب در این هوای پر از مرگ مرده یا مانده ؟

تو چند جمله ی بعد از سپیده می گویی ... و نور از افق شعر رو به تو جاری ست
ولی سپیده ی تو پشت سطرهای غزل ... درست پشت همین تکه جمله ها مانده ...

و زن که پشت همان پنجره - که تاریکست - همیشه منتظر سطر آخر شعرت
تو هم که رفته ای و دور می زنی و فقط ... به روی برف از تو چند رد پا مانده ...

و سطر آخر این شعر : یک دروغ همین ... من و تو مثل دو دل ... نه ! بیا دروغ نگو !
تو رفته ای و زن از ابتدای این دنیا ، کنار پنجره ای رو به انتها مانده

فانتزي

گشنيز، پيك، خشت، دل ، ميز يك قمار
تو، چند سايه، دود، شبي غرق در غبار

سرباز خشت گفت : برو ، دور شو، ولي
تو مانده اي پر از هيجان ، گيج ، تازه كار

تكخال پيك علامت مرگ است ، تلخ تلخ
- طعم حقيقتي كه به آن داده اعتبار-

سرباز پيك گفت و گذشت از کنار تو
در يك سكوت سربي و سنگين ومرگبار

بي بي دل ، زني كه تو او را نديده اي
يك دختر تكيده كه يك پيرهن بهار...

آس دلت كه پيش خودت بود گم شده
دختر نگاه كرد و تو ديدي كه چند بار

هي آه مي كشيد و به ساعت نگاه كه...
اما قرار ساعت ۲ بود ؟ نه... ۴

اما ۴ قافيهء توست ، ساعتت
از آن گذشته، عقربه اش گيج و بيقرار...

باباي پيك مرد مسني ست ، ۶۵
ساله، غريبه، محترم و شيك ، پولدار

ماشين آخرين مدل و قرمز و عجيب
با يك لباس مشكي خوش دوخت، تكمه دار

با تكمه هاي كوچك براق ، پيپ ، كلاه
موي بلند و ريش سپاهي كه چند تار

موي سپيد در دل آن برق مي زند
تو خيره مانده اي و... « هي آقا! برو کنار»

دختر سوار مي شود و شهر پر شده
از هاي وهوي گنگ كلاغان كه قار قار

سيگار، ميز، سايهء چندين رقيب مست
تو فكر مي كني به خودت، عشق ، دل، قمار

در چار راه مبهم فردا نشسته اي
۵۰ كارت كوچك از او مانده يادگار

بي بي كه نيست، آس دلت نيست...مانده اي
تكخال پيك را كه بيايد سر قرار...

۱۳۷۵/۹/ ۲

بختک

براي صادق هدايت
و تنهائي اش

بختک افتاد روي اين غزلت ، مرد در خواب زن به خود پيچيد
اين توهم نبود ، بختک بود ، زن - که در قاب عکس مي خنديد -
قاب عکس از گذشته مي آمد ، یک حباب از تجسد لحظه
بختک آمد ، غزل که بختک زد ، مرد انگار مرگ را مي ديد
دوستت دارم اي حباب ... انگار سطرهائي غزل بهم مي ريخت
دوستت دارم ... اين صدا انگار در تن سرد لحظه مي ماسيد
خنده ي زن که در دقيقه ي هيچ ثبت شد روي کاغذي کمرنگ
پشت آن چند خط : براي تو که ... - جمله اي عاشقانه بي ترديد-
باز کن در ... کبودي درها... لرزشي در کبودي رگها
زلزله... خون ... که بي تپش وقتي ... زير بختک زمين که مي لرزيد
بختک انگار دست آموز ست ، شير گاوي که باز مانده همين
مرگ با مرگ دست داد و بعد یک جسد روي تخت مي خنديد

آذر ماه ۱۳۷۹

گزارش

پیچ سیاه ، یک اتومبیل زرد رنگ برخورد کرده با کامیون به شماره ی ۵۴۰-۵۵ نه هنوز نه ... هر دو در آمبولانس ... تو اینجا چکاره ی شعری که با گزارش کوتاه ... گوش کن ! حالا صدای پای دو مرد است توی شعر که می دوند تا سر سطرې که آمبولانس ... بخش ۴ ... بعد ورود دوباره ی مردان که جسم های ترک خورده شان هنوز مست تنفس است... هوایی که مرگ ... نه ! او خواب... نه ! خیال... « بین! قسط آخره ... حالا که بچه ها...» و سپس در کناره ی جاده که مرگ ایستاده بود بین ما ، ما رو به مرگ ، سبقت آخر و بعد هیچ دو صندلی ، دومی نشسته کنارهم با چهره های تف زده ... آنک اشاره ی دربان منتظر که بیاید و بعد در ، کوتاهی درې که فروتن و بعد تن پیچیده در کفن تن خيست که تا هنوز پیچیده در کفن ، کفنی که قواره ی تو را « درس قدر خودش بود » و بعد خاک ، آرامشی که خاک اشارت به آن و من باین خیال شعر به پایان ... نه! وقت عصر، هر روز وقت عصر، دو ماشین... شماره ی نه ! نیستند ، روح دو ماشین ... درست عصر... برخورد می کنند ... صدایی شبیه به ... به یک تصادفد ولی نیستند ، نه ! تنها همین صدا که خبر از دوباره ی ...

(خاک ، خاک پذیرنده اشارت‌یست به آرامش) فروغ فرخزاد
(ربه هاي لذت پر اکسیژن مرگ است) سهراب سپهری
(آنک اشاره ي دربان منتظر ... کوتاه است در
پس ان به که فروتن باشیم) احمد شاملو

گزارش

پیچ سیاه ، یک اتومبیل زرد رنگ برخورد کرده با کامیون به شماره ي
۵۴۰-۵۵ نه هنوز نه ... هر دو در آمبولانس ... تو اینجا چکاره ي
شعري که با گزارش کوتاه ... گوش کن ! حالا صدای پای دو مرد است توي شعر
که مي دوند تا سر سطري که آمبولانس ... بخش ۴ ... بعد ورود دوباره ي
مردان که جسم هاي ترک خورده شان هنوز مست تنفس است... هوایي که مرگ... نه !
او خواب... نه! خیال... « بین! قسط آخره ... حالا که بچه ها... » و سپس در کناره ي
جاده که مرگ ایستاده بود بین ما ، ما رو به مرگ ، سبقت آخر و بعد هیچ
دو صندلي ، دوبرن نشسته کنارهم با چهره هاي تف زده ... آنک اشاره ي
دربان منتظر که بیاید و بعد در ، کوتاهی دري که فروتن و بعد تن
پیچیده در کفن تن خيست که تا هنوز پیچیده در کفن ، کفني که قواره ي
تورا « درس قد خودش بود » و بعد خاک ، آرامشي که خاک اشارت به آن و من
بااین خیال شعر به پایان ... نه! وقت عصر، هر روز وقت عصر، دو ماشین... شماره ي
نه ! نیستند ، روح دو ماشین ... درست عصر... برخورد مي کنند ... صدایي شبیه به ...
به یک تصادفد ولي نیستند ، نه ! تنها همین صدا که خبر از دوباره ي ...

شهریور ماه ۱۳۸۰

اتاق

صندلي خالي تزلزل و پوچي ، چير چير پايه هاي سست و تكيده
تجربه ي مرد مات از همه ي مرگ ، آنچه كه او از خلال پنجره ديده
پنجره ي بسته اي كه رابطه با هيچ ، در اتاق انتزاع تشنه و كمرنگ
آنچه كه او از سكوت مرگ و تباهي ، از سكوت ابرهاي تشنه شنیده
ابرها كه روي سقف - لکه هاي مرگ - بافه هاي شهوت نمود و تب آلود
در اتاق گيچ و گنگ تجربه ي كور ، يك مكعب كتيف و رنگ پریده
تختخواب سال هاي جنسي ايمان ، ميز كار ملتهب دانش و اخلاق
آينه ي خالي از ... زمين مه آلود ، دخمه اي كه سال هاست نور ندیده
((پنجره ي اول آپارتمان ... كه نيست ! سالها شبيه چشم كور كسي بود))
خش خش جارو ، صداي باد و خيابان ، فصل مرگ ... فصل مرگ ... مرگ رسیده ...

فروردین ۱۳۷۸

جاده

یک روز هیچ شنبه ، تقویم بی ترجم
مرد از دروغ زخمی ، زن سخت بی تبسم
زن فکر می کند باز ، فکر گناه دیرین
فکر سقوط یک سیب ، فکر طلای گندم
مرد انتظار دارد زن مثل مرگ باشد
مرد از ترانه دورست ، یک سنگ - بی تکلم -
زن مرد را دوباره با یک رقیب دیده
اما مرد است از هذیان این توهم
زن سویی جاده جاری ، ته مانده های خود را
پنهان نمی کند از چشمان هیز مردم
زن گریه می کند در پایان این ترانه
غرق تنفر از این تقویم بی ترجم

زخم

تو خواب مي ديدي يك كتاب زخمي بود
كتاب وا شد... تصوير... آب زخمي بود
و آب از صفحات كتاب رد شد و رفت
رسيد تا مرد كه از اضطراب زخمي بود
و مرد خواب تو از روي آب رد مي شد
كه پشت پنجره اش آفتاب زخمي بود
كنار چشمه و دختر ... شراب ريخت و آب ...
... و آب سرخ شد انگار آب زخمي بود
و مرد مست نبود از خيال مي ترسيد
كه ديد كوزه ي - دختر - شراب زخمي بود
تو غلت مي زدي و شاعرت به خود مي گفت
تو خواب ديدي با اينكه خواب زخمي بود

ديالوگي در سقوط

- بروي بالکني ايستاده ... - کي ؟ - آن زن
- زني که پارچه اي از خيال داشت به تن -
نگاه ممتد او خيره تا افق ، آتش !
و شهر تابلويي از صدا و از آهن
و ارتعاش صدائش بروي اين خط ... گفت :
- فقط ديالوگ او را بگو ... فقط ... لطفن !
((سقوط حجم عجيبي ست ، شکل بي وزني
شبيه شکل مثلث ، سکوت يا سوزن))
- بروي چند موزائیک صداي او له ... - نه!
سقوط کرد به اعماق آسمان ... روشن !

به دخترکم ساناز فرهنگیان

که شاعر است

دخترکی شعرش را روی این صفحه نوشته

((نگاه کن به زمین ! این صدای پنجره ای ست))
صدا شکست ، فرو ریخت ، مثل آب گریست
نشسته بود کنار فصول پنجره ها
همان اصالت مایوس ، استحالته ی زیست
و ماه - مادر صدها ستاره - گم شده بود
ستاره ها نشنیدند ((آه ، مادر نیست !))
درون حوض دو ماهی ، سوال بی پاسخ
و فکر رفتن او که ابتدای تنهایی ست
کسی که صورت خود را به آب می چسباند
و کودکانه به اعماق آب می نگریست

بین که ماهیان و پنجره ستاره شدند
چرا که جای تو امشب در آسمان خالیست

برای مادرم ، آنوش ، ندا ، الهام و نسرین

خانواده ی من

خانواده لای شعله های کورمال ترس ، سفره های بی قرار سالهای آزرگار
- چند سال مانده تا ببینمت هنوز زنده ای ؟ روح درمکعب غریبگی و انتظار
- من مسافر تمام راههای رفته ام من غریبه ی تمام شهر های خالی ام
- تا کجا کشیده ردپای گریه ات ؟ کجا ؟ تا کدام گور رفته ای برای آخرین فرار ؟
- ای تبسم کریه دود گریه های من ! ای تن شکسته ای که مانده لای سال ها!
- من که نامه می دهم چرا نخوانده ای ؟ چرا ؟ پس چرا بگو چرا نیامدی سر قرار ؟
- تو کجای شعرهام و روزهام گم شدی ؟ زنگ پس چرا نمی زنی به ردپای من ؟
- روح من ستاره ایست دوردست ومنتشر، روح من پرنده ایست لای سیم خاردار
من تمام درد های یک قبیله زخم ، من ... منجی تمام بغض ها و راه گریه ام
ضجه های کودکی که روی مرگ مادرش هی بزرگ می شود که تا به موج انفجار
می رسد... و انفجار عقده ای که خشم نیست ، آتشی که رقص مرگ درتمام جان او
آتشی که سوخت کاغذم که وای شعر سوخت، آتشی که این غزل درآن... بین چکار
کرد سوخت پر کشید روح یک پرنده از روی این غزل به خانه ای که دور، منتظر
مانده توی یک اتاق ، آن چهار جوجه در آتشی که مثل مرگ زوزه می کشد به دار

صدای عاقد و یک همهمه ... نما بسته !
دو چشم خیس ، لباس عروسی ... اما
صدای عاقد ... : « خواهر ! برای سوم بار
صدای عاقد ... : « خواهر ! برای سوم با ...
صدای ذهنی دختر : « و من همیشه فقط
سکوت می کردم تا مبادا ... دا ... دا ... دا ... »
نمای باز که دختر دوید تا حمام
صدای بستن در ... حیرتی که در حُضا ...



سکانس چار - شب یا روز - داخلی - فعلن
نگاه خیره ی دختر در آینه بعدن
صدای ضربه به در چشم های دختر ، گُنگ
نمای بسته ی یک تیغ توی وان بودن
کنار تو که به حرفی که من مبادا دا
و آب دوش که خون می برد فرو حتمن !

« زني که آمدنش مثل آي آمدنش
رهايي نفس از حبس هاي ممتد بود »
- حسين منزوي

مریم هوله

ترانه خوان سپاهي ، غزل ، شبح ، ودکا
زمین ، الهه ي نفرین ، زني که چشمش را
– دو گوشواره ي آتش ، دوعقرب خونین –
به چشم هاي تو مي دوزد و صداش که تا ...
تو مرده اي و صدايت ترانه اي موهوم ...
« تو مرده اي و صدايت ... » زمین که گورستا
ن مرگ و تخم زمین ، تخم مرگ و نا خواناست
تمام سنگ نوشته تمام نا خوانا ...
زني که صخره ... به جریان آب مي خندد
زني که خنده ... به هر موج ... موج بي پروا
صدای نقره اي اش آتشي که يعني داغ
و خنده اش غزلي که ردیف آن با « آ »
زني که شعر ... زني که همیشه يعني شعر
زني که در همه ي شعر هاش نفرین را
براي اهل زمین برگزیده - نفرین به
همین همیشه گي زندگي - که شاید با
صدای غرش نفرین ... کسي چه مي داند ؟

.....
.....
زني که کو دکي بيگناه آدمها
زني که چشم سپاهش ... نمي توانم ... نه !
شهيد شعر ... زني مثل شعر من تنها .

توارد

زن گفت : نه ! شروع غزل این بود آنهم درست ثانیه ی آخر
حالا فقط زن ست زنی تنها ؛ غمگین و یخزده ، بتی از مرمر
زن فکر های مختلفی دارد ؛ در چشم هاش حس غریبی هست
حسی و رای عشق و غم و نفرت ؛ حسی جدا از عاطفه ی مادر
در شعر های زن پسری غمگین با چشم های آبی خود مرده
یا رنگ چشم هاش نمی دانم اما پسر نه مرد ... و نه همسر
او هیچ کس ترین پسر دنیا است ؛ زن دوستش ندارد و او حالا
با وول خوردنی که : « نمی دانم از کی شروع کرده در این دفتر...»
در شعر ها قرار ملاقاتی با زن گذاشته که کسی هرگز
با این که زن همیشه قسم خورده : « سوگند می خورم به تو که باور... »
حالا پسر در این غزل کوچک زن را نوشته عاشق خود حتی
سوگند خورده که ببرد زن را از این غزل به چند غزل دیگر
دیگر درست یاد ندارم که او بوده که همیشه زنی در شعر
یا زن میان دفتر شعر او خوابیده بر مکاشفه ی بستر
یک بوسه سطر های هماغوشی ، شعری که شاعرش خود این شعر است
زن پلک می نهد که رضایت را ... آنهم درست ثانیه ی آخر

اردیبهشت ۱۳۷۹

جفت شش

اوپشت خط زندگي و مرگ ، مرتعش
من روي شعر با من من غرق کشمکش

□ □ □

این شعر در روایت ... اینجا خرابه ای ست
این هم صدای چاق کسی : « گف که دیشبش
دنبال دختره ... سر اون کوچه ... » - « زر زن !
بنداز بینم این دفه رو » - « توی شیش و بش
مونده چه خاکی توی سر ... » شعر ریختم ؟
حالا فقط دیالوگ اینهاست ، پر تنش
« جف پنج ! این دفه ... دیگه اون دفعه نیس داداش !
ته دیگشه بذار بچرخه یه پک بکش ! »
مرد جوان که قد بلند و لباس ... مرگ
- « گفتم که دستي دستي به گا داد آخرش !
پولو زمینو دختره رو گفتمش نکن ! »
- « بنداز ! » تق ... صدا که ته جیب کاپشنش ؟ !
یک جفت شش ... چهار نگاهی که سرخ ... سرخ
یک ضربه خون صدای : « بزَن ... ضربه تو سرش ؟ »
حالا جنازه مونده رو دست ... کنار پاش
چاقو که روي خاک من و شعر و آخرش .

محاكمه

روي ميز آهني ، چار گوشه دستبنده ، چار تکه استخوان لابلای آهني
سرد مثل بازجو ، تيز مثل یک سنوال ... - « اي حرومزاده ... تو مادرتو » - « با مني ؟ »
دود پيچ مي خورد ... درد پيچ مي خورد ... یک سنوال مثل ميخ توي گوش هاي تو
- « من کي ام ؟ به من چه ، ها ؟ چي بگم ولم کنين ؟ » ضربه اي به صورتت - « تو شريك اين زني
که تموم حرفهات رو زده ... نگاه کن ! » وول مي خورند حرف ها بروي کاغذش
خون که وول مي خورد توي صورتت هنوز ... از دهان و بيني ات بعد سرفه مي زني
- « کار تو تمومه ... خوب فکرهاي رو بکن ... قهرمان مرده » بعد ... بک سياهي مديد
دست مي کشي که زبر ... دست مي کشي که سرد ... دست مي کشي که مرگ ... فکر خوب مردني
هيچ چيز نيست ، نه ! هيچ چيز جز خيال ؛ تو هنوز زنده اي ، توي انفرادي ات
گريه ، نه ! خيال ، نه ! واقعيت جهان ؟ چشم هات خسته مرد مي رسد به روشني
روشني يک خيال ... لحظه اي که یک قرار ... زن که در پياده رو روبروي ايستگاه
مي رسي کنار او دست مي بري ولي دست هات ؟ دستبنده روي ميز آهني
نه ! نگو نگو ... نگو ... ! زن به تو نگفت تو ! فکر مي کنی نگو تا همیشه ... هيچ وقت ...
هي ! نگاه کن به عکس عکس لحظه اي ست تلخ حفره اي که سرخ رنگ روي صورت زني ...

ماي ۲۰۰۲

استکھلم

غزل مچاله

شروع این غزل بی شروع و بی پایان
فقط صدای زنی تشنه است در باران
« نمی گذارم از این آب پر شوی » زن گفت ؛
فرو می آمد از اعماق آسمان باران
نه ! کاسه آب کف حوض را نمی بلعید
و پشت پنجره مرد از نگاه زن پنهان
که خیره است به یک قاب ؛ یک گذشته ی دور...

کنار حوض دو سه سایه... ظهر تابستان
سکوت بود که زن گفت سایه ها خیسند
که خواب دید ... خواب های سرد و بی سامان
و خواب دید که کودک در آب خوابیده
که آب بیکر او را کشید تا... پنهان ...

کنار پنجره یک تابلو پشیمان ست
چه مرد خیره به زن - پشت پنجره - ویران !
_ « نمی گذارم از این آب پر شوی » _ « بس کن ! »
_ « مچاله کن غزلت را ... » صدای زن در آن
مچاله ماند و غزل چند نقطه چین دارد
به جای واژه ی بیمار و الکن... پا...

ماه ؟

مرد همیشه درست دورترین اشک ... زن لبه ي پرتگاه ایستاده است
زن ... نه ! یک مجسمه از هشت ماه پیش ، منتظر در ایستگاه ایستاده است
دختر غمگین - که این صفت درست نیست - منتظر برای رسیدن نشسته است ؟
ملحفه ي ابر روي بند سیاهی ، عقربه ي ساعت ماه ایستاده است
جاده ي رفتن که سطر پنجم شعرت... ، تا سطر آخر این شعر دور ، ... دور
زن ولي انگار منتظر - که بیاید - بهت زده بر سر راه ایستاده است
منتظر که مرد بیاید - کدام مرد ؟ - یا دیالوگی که : « منتظر نباش زن ! »
با تلفن یا حتی با اشاره اي ... یا حتی با نگاه ... ایستاده است
در جزیره اي - که اتاقی سیاه رنگ - مرد به خوابی سیاه تر ... نگاه کن !
بر لبه ي تختخواب آهني سرد ، روح زني پا به ماه ایستاده است .

که زندگی ...

درخت اندوه پرشاخه و تناور که ...
و چشم های تو در ابرها شناور که ...
کسی که در نفسِ کوچه ها قدم - برگرد !
- قدم زدم همه ی سطر را به آخر که ...
- کنار پنجره یک آلبوم پر از گریه
- و روی میز پر از خاطرات دیگر که ...
و باز ساعتِ او .. تیک تاک .. می خندد ...
که چشم دوخته بر نامه های مادر که ...
« پسر به فکر خودت باش ، زندگی اینست »
و مرد چشم هایش از سکوت و غم تر که ...

فال قهوه

بر رختخوابِ روز تو و پاییز هی غلت می زنی عرقریزان
مشغول عشقبازی و ... بس کن ، من ... حس می کنم دلم قفسِ باران
باران موسمی و بهاری ... نه ... مفهوم عام این کلمه شاید
مفهوم منتزع و مجرد که ... تنها همین ، همین کلمه ، باران ؛
در این قفس - دلم - کلمه - باران - اندوهگین ترین غزل ابرست
غمگین ترین غزل - غزلی خیس است ، در گریه ای که ممتد و بی پایان

□ □ □

فنجان تو چقدر ... - (نمی دانم ... این واژه با خطوط هماهنگ است ؟)
لخت است و خشک - خشک بیابانی - من فکر می کنم که تو را آسان
از دست داده زندگی و دنیا (شاید هم این بعکس ... نمی دانم)

من فکر می کنم که تو غمگینی ، غمگین ترین سکوتِ زنی پنهان
در لابلای منتظر خط ها ، خط های بردبارِ ته - فنجان

□ □ □

از پشت شیشه شهر چه دلگیر است ! در حال مرگ این اتوبوس امشب
تا هیچ جای مرگ (نمی دانم ... این ایستگاهِ چندم شب ...) - پایان .

پاییز ۱۳۸۰

عکس

با دوربین کهنه که عمری را در گنجی های خاطره پنهان بود
عکسی گرفته بود که حالا هم بعد از هزار سال پشیمان بود
شاید هزار سال نه اما او بیگانه بود با عدد و تقویم
یک چوبخط که هر دو سر آن را موشی جویده بود که باران بود
یک عکس رنگ مرده که چشمش را می برد تا جوانیِ ساعت ها
((یک کم عقب بایست !)) دو تا آدم بر پس زمینه ای که چراغان بود
زن در لباس تور سفید انگار یک کوهِ مه گرفته ی پربرف است
برق فلاش که داغ ، تنِ برفی ، عکسی که یک خیالِ گریزان بود

گرماي پر کسالت تابستان ، یک عینک شکسته ی بارانی
یک عکس غرق هلهله ی زنها عکس تمام خواهی مردان بود
((این عکس یک حباب پشیمان است ، از لحظه ای که آمده تب دارد))
عکسی که کادر خالی تنهایی ، مردی که از گذشته پشیمان بود

خرداد ۱۳۸۰

سطر اول

درون برکه ي شب قطره اي سپيده چکيد
و آب سرخ شد اول سپس سفيد ، سفيد
کسي نديد بيابي ، کسي نديد ترا ؟
کسي صدای ترا پشت سایه ها نشنيد؟
پسر همیشه براي دعاي خاطره خواند
همیشه طرح تو را روی بوم آب کشيد
همیشه از لب این سنگ ها شنيد ترا
همیشه چشم ترا لابلای باران دید ...

... و تو به خواب پسر آمدی شبی برفی
شبی که قوی غزل از فراز برکه پرید

« تو از سکوت خودت آمدی به خانه ي من
تو ای پیامبر خانه های بي تردید ! »
تو لابلای چمن ها و ابرها بودی
درون قطره ي آبی که روی برکه چکيد

یک فیلم کوتاه درباره عشق

۱

حیاط سبز عمارت ، غروب در گلها
چراغ کهنه ی ایوان ، دو پنجره پیدا
تو پشت پنجره ات دست می کشی بر میز
هی آه می کشی و فکر می کنی فردا
دوباره می رود و جاده های بی پایان
پر از جدایی و اندوه می شود ... آیا ؟

۲

تو هم که گریه ... چرا ؟ پس چرا نمی خوابی ؟
دوباره می روی ... اما ... دوباره می ... اما
چگونه می روی از جاده ی غرور ؟ کجا ؟
مگر قشنگ نبود امتداد این رویا ؟

۳

دو پنجره که دو چشمنند بسته در باران
دو جفت چشم ، پر از انتظار تا فردا

۴

خلاف عرف همیشه که شعرغمگین است
- برای آنکه نخواهید مرگ شاعر را ! -

۵

کسی نرفت کسی انتظار را نچشید
دوباره پنجره ها وا شدند رو به خدا !
(شما دو پنجره اید از دو زندگی)) اما
صدای خسته ی راوی به خواب رفت چرا ؟

۶

حیاط سبز عمارت غروب در گلها
دو روح خسته ی عاشق کنارهم تنها

به مینو هوله که نقاش بزرگیست

وقتی تابلو ها قافیه دارند

مرد وقت نشستن به زن گفت : دیر کردم ؟ نه خیلی... و انگار
هر دو غرقند در تابلو که ... در سکوتی که انگار دیوار...
منظره غرق در برف و آرام ، کلبه ای ، دور تر قایق و رود
تور صیاد بر شاخه ی خشک ، مرد و تک سرفه هایی که بیمار
زن که در بسترش مرده شاید ! یا اگر نه نمی دانم اما
چهره اش زرد و بی روح ... قهوه ! هم بزنی قهوه را شاید این بار
تابلو غرق در نور و شادی ، جشن در قصر شاهي که مست است
کودکان در میان هیاهو ، چارلز دیکنز که کنج دربار ...
هم بزنی هم بزنی قهوه ات را ، تابلو غرق خون و جنازه ست
تابلوی پیکاسو - گرانیکی او - غرق در خون و آوار
تلخ تر؛ قهوه ات ؛ تابلو را دالی از خواب هایش کشیده
مرد پشتش به ما خیره مانده خواب می بیند و سخت بیدار
نیستی ! خوابی انگار! زن کو ؟ میز... تنها ترین میز دنیا
زن به سوی خودش ؛ شهر رنگی ؛ مرد سر می کشد قهوه انگار
انتزاعی ترین مرد دنیا ؛ پشت میزی که هرگز ندیدم
خواب می بیند و خوابش ... آرام ... زن قدم می زند رو به تکرار

پاییز ۱۳۸۱

من و تو واو و چند کلوزآپ از چشم هامان

بر میز چند قطره صدا ، اضطراب ، ترس ، سیگار ، زن ، سکوت ، سه فنجان ، سپس دو مرد
(او عاشق است ، شکل نگاهش...) - صدای تو- یک جفت چشم آبی کمرنگ ، سرد سرد
(می ترسم او مرا که رها کرد...) خنده ات حالا بخار می شود و چند سطر بعد
یک دستمال پیش دو فنجان که خیس و شور ، مثل سه تکه ابر پس از سختی نبرد

((چشمش که چشم گرگ... نه ! چشمان گربه)) بعد یک جفت چشم قهوه ای غرق چشم زن
(او احمق است... عاشق زن...) فکر می کند باید برای رفتن او از ... چکار کرد ؟

یک جفت چشم آبی شوری که غرق شد... دریا ولی نبود اگر زن نبود ، او
برمیزند گل ((چه عجیب است!!)) دیده است ، یک گل که سرخ ، یک گل دیگر که زرد... زرد ؟
(گل زرد نیست)) ، ((زرد شده ، سوخته ، هنوز دود از میان برگ سیاهش ... نگاه کن !))
زن غرق شد ، نگاه که کردی غروب شد ، تنها نشسته اند سر میز زن و مرد

آواز

منتظر ، ملتهب ، خیس و زخمی ، چشم در چشم هم هر دو سرباز
غرق وحشت ، سکوتی پر از مرگ ، « گفته بودم نیایم ولی باز
آمدم ... فکر می کردم این بار... پشت آن خاکریز غریبه
حتما از مرگ می ترسد ... او هم ... غرق مرگ است که ... خسته و با ... ز
- خم غمگین که با سوزشی تلخ ... مرگ در سینه اش لانه کرده
خواب می بیند و آرزوهایش ... مثل آوازها ... گفتی آواز ؟
عاشقانه تر از رنگ قرمز ، صورتی ، گل بهی ، پرتقالي
بوی باران و دریا که از دور ... دختری که می آید ، سر باز
پا برهنه ، نسیمی که در تو ، توی پیراهن داغ داغ
توی چشمان تو رنگ چشمش ... « مرگ در چشم های دو سرباز
روی پیراهن هر دو شان گل ، سرخ تر از زمینی که سرخ است
خواب آنها که دریاست حالا موجهاش ابتدا از همین جا ز-
پر پای دو سر باز را بعد ، خاک را دشت را و پس از آن
شعر را بعد از آن شاعرش را ، می برد ، هیچ ، جز ، جز ، جز ... آواز

هذلولي

هذلولي جهان که تو بر ميز رسم ... نه ! فنجان چاي سرد شده ... سخت خسته اي
آبي بزن به صورتت آرام فکر کن آيينه اي که چهره ي تو ... نه شکسته اي
اين ميز، تخت خواب تو و خط و نقطه ... نه ! شکل و خطوط چهره ي تو سخت منتزع
اصرار صادقانه ي تو با خودت که تو... ديگر تمام شد که تمامش ... گسسته اي
او رفته است پيش از آغاز اين غزل تا تو نشسته باشي و فکرت که جذر ماه
اعصاب پير و باور اعداد گونه ات در ماريچ دور تفکر که : دسته اي
اعداد فرد دسته اي اول... و... زوج... بعد؛ فکري که : دو... که دو؟ عدد... صبر کن ! ولي...
۲ که ... ولي کجاست ۲ ... که فکر را هنوز مثل کتاب باز نخوانده که بسته اي
حالا که حس تو را به تو مي برد اين غزل دوري زده به اول خود يا که پيش از آن
سطري که جزو شعر نبود و خيال توست حالا که سرد و پشت به ميزت نشسته اي

من رفته ام و ياد داشت
تو.....
اما دلمشبيهکسي دوستم نداش
.....
.....
.....

اين ياد داشت لاي دراست و اگر که تو در را دوباره باز... که خوابت ... که خسته اي

فصل دوم :
سرودن از هیچ

داس آكل

يك قصه ي قديمي تك ... نه شروع كن ؛ اين قصه تازه است ؛ رديفت چه شد ؟ همين داس آكل ست خسته - و شايد كه مست - او... افتاده است روي همين سطر بر زمين اين سطر آخر ست چرا سطر دومت ؟ مرجان كه گريه مي كند و گفته است ... نه ! طوطي كه گفته است : ((... مرا كشت)) سطر توست سطر پريده رنگ و پر آشوب آخرين انگار كاك رستم از آغاز اين غزل ؛ قداره را فرو شده بر خاك ديده است طوطي كه گفته : ((عشق تو مرجان ...)) و چشم من خيره ست از ازل به همين سطر... آفرين ! پشت همين غزل بدنش غرق خون دلش با چشم هاي بسته به ما خيره مانده است دستش كه چنگ مي كشد و خاك منتظر ؛ قداره اي فرو شده بر سطر پنجمين پير ست ؛ خسته است ؛ پر از زخم چهره اش از آفتاب تيره شده سوخته ... چرا هي طرح مي زني كه ببينند او فقط داس آكل ست خواب كه بر سطر دومين آمد درست روي همين سطر مست بود ؛ مرجان كه رفته بود غزل چرخ مي زند او چرخ مي زند كه بيايد به چار سوق ؛ ماسيده خون مرد تو بر سطر هشتمين بر سطر ... نه ! تمام غزل غرق خون توست ! داس آكل اين ترانه ي غمگين عشق توست ((عشق تو ...)) اين ديالوگ طوطي تمام كرد اين شعر را كه سطر... نه! انگار نه ! ببين !

دي ماه ۱۳۷۹

مرثیه ای برای فروغ

صدای واژه ی تو بین واژه ها گم بود
که سطرهای غزل غرق در تلاطم بود
درست سطر یکم روی واژه ی آخر
زنی به فکر فرار از نگاه مردم بود
تو سطر پنجم خود را نوشته بودی ؟ نه !
صدای سرد زنی بود... سطر سوم بود
((پرنده لحظه ی مردن به یاد پرواز ست))
همین دیالوگ غمگین سطر پنجم بود ؟
تمام سطر نهم ابتدای یک فریاد
صدای مرگ ؛ فرو ریختن ؛ تصادم بود
اگر چه رفته ای اما ((صدای تو مانده))
صدای این غزل در صدای « تو » گم بود

۱۳۷۶

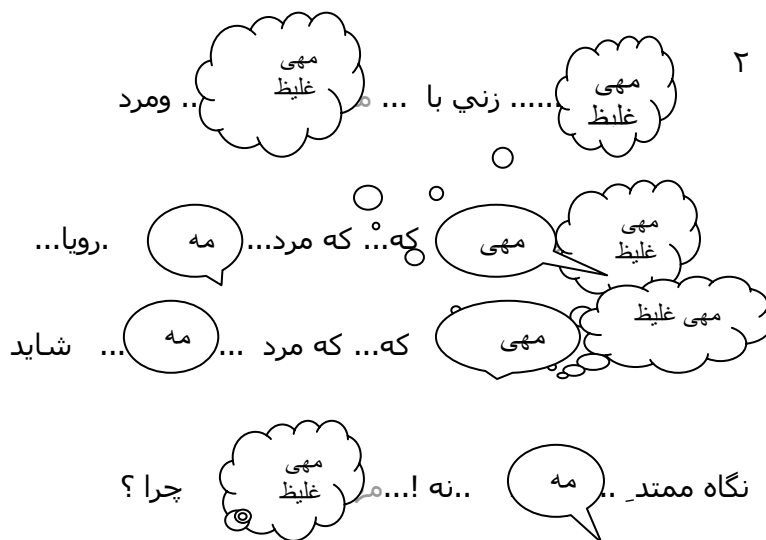
- ۱- (تنها صداست که می ماند)
- ۲- (پرواز رابه خاطر بسپار پرنده مردنی ست)

غزلي که در مه فرو رفته بود

۱

غزل میان مهی غرق شد که شاعر را
دچار فکر و خیالی عجیب کرد... آیا
مهی که بر کلماتم نشسته است تویی؟
و ذهن ابری شاعریه جستجوی صدا...

۲



۳

ادامه می دهد و شعر مه گرفته هنوز
بدون واژه و غرق سکوت و نا پیدا
و باد اگر بوزد قایقت غزل آرام
عبور می کند از مه بسوی دریاها

۴



ادامه دادن این شعر گریه است ولی
ادامه می دهد آنرا : بگو عزیز چرا ؟

سکه

۱

یک روی سکه من که بتو قول داده ام این شعر را برای تو در صفحه ی ... بیا این شعرا برای تو گفتم.. و قول...قول؟ شعری که نیست؟ شعرنگفته تو پس چرا شعر نگفته را ...؟ به تو تقدیم کرده ام ... حالا نشسته ام بنویسم... و شعر تو از سطر بعد شعر تو آغاز می شود... من زور می زنم بنویسم... و شعر را با نام تو که قافیه ی شعر ... نه ردیف... تکرار می شود ... و تو را بیشتر ... ببین با این ردیف مثل غزل های حافظ ست ... حالا درست فکر کن از بین واژه ها باید کدام را ... مثلا شعر آخرت ... اصلا ردیف را بگذارم کنار... بعد با اسم تو شروع کنم ... سطر هشتم ست ... ای وای پس چکار کنم؟ اسم او کجا ی شعر باشد این که نوشتی که شعر نیست حالا هزار بار کلنچار می روم می خوانم و دوباره و صد باره و هنوز این سطر ها ادامه ی خود را درست تا...

۲

آن روی سکه شعر که از نام تو پرست . بی آنکه گفته باشم و انگار گفته ام تو در تمام شعر تو هستی - تمام شعر- تو ایستاده ای درست پشت سطر ها

۳

این سکه پشت و رو که ندارد دو روی خط خطهای زیر هم که غزل نه! غزل نگو این شعر نه! که متن...چرا چرت و پرت؟ با...این فکر ها بیاد تو بودم که شعرا...

سرباز چند سال پيش

دوباره يک غزل عاشقانه ي ديگر

شروع کن بنويس اول غزل :

دختر.

پسر...

- که خدمت سربازي اش تمام نشد-

و چشم منتظر پشت پنجره

مادر

- ((بين هنوز سر کوچه جاي او خاليست))

- صداي خسته ومسلول دختری لاغر-

و چند خط که دو دختر کنار در گفتند

و تو گذشتي از آن ... چند نقطه چين ... ((باور

نمي کنم که بياید و من خبر نشوم))

و نقطه چين دو سه سال امتداد سفر ...

.....

.....

((و نامه اش که بياید بي سه شنبه ...)) و بعد

دو سه مربع کوچک و سطر بعد خبر

((همه به سوي خدا ...)) جيغ دختر از ته دل

و بعد کاغذ اعلاميه به شيشه ي در

میز

بر روی میز جمعه ی ما ظرف ها تمیز...
- اینجا درست روی همین شعر ؛ روی میز -
((فنجان)) تو درست همینجاست ؛ چای داغ
((ظرف شکر)) که باید از آن تو... ؛ شکر بریز !
با ((فاشق)) ی که روی همین سطر خوانده ای
هم می زنی و حال من اما ؛ کمی مریض
هستم ... و فکر می کنم انگار خسته ام
با این که کیک پخته ای و به نظر لذیذ
اما دلم ... نه زخم معده ... فکر می کنم...
باید مرا ببخشی از این که ... چرا عزیز ؟
این حرفها ... چه حرفها ... چرا نمی خوری ؟
از بسکه هیچ چیز نخوردمی ... بگو چه چیز
هایی برای معده ی تو خوبه فکر کن
من فکر می کنم که بفهمم که چند چیز...
ای وای ... وای ... من که فراموش کرده ام
این ظرف های دیگر چینی که روی میز
حتما قشنگ تر... مثلا گل که ... آه چه بد !
پس من چرا به یاد نیوردم این که میز
- آن علاقه ی تو به گل ... عشق من ببخش
گلهای سرخ را که در این...

□ □ □

گلدان که سطر قبل ... فراموش کرده ام
اما مهم که نیست ... تو بودی ... کنار میز

نامه ي کلاسيک !؟

زیبایي ات برای خودت ! من که عاشقم
به داشتن اگر نه به دیدن که عاشقم
حالا مرا ورق بزن و فکر کن به من
تردید و احتمال نه حتما که عاشقم
دیوانه شو شبیه غزلهاي مولوي
فریاد کن به کوي و به برزن ! که عاشقم
فعلا که عاشقم ... و مفاعیل فاعلات
مفعول فاعلات فعولن که عاشقم
فال مرا زخواجه نه از مولوي بگیر
تن تن تن تن تن تن تن که عاشقم
شاعر شوم ؟ سماع کنم ؟ گریه سر دهم ؟
اصلا بگو به دوست و دشمن که عاشقم
اي نامه اي که پر شدي از ((دوست دارمت))
پیوست مي کنم به تو ایضا که عاشقم
این برگه ي وصیتم ! این نامه ! این غزل !
دیگر چه حاجت ست به گفتن که عاشقم ؟
از چشم هاي سوخته ي من حذر کنید
از این دو چشم نیلي روشن که عاشقم
با خون دل نوشته ام این بار نامه را
اني کتبت قصه شوقا که عاشقم
این مرد عاشق ست اگر چه برای او
سخت ست اعتراف به یک زن که عاشقم

حفره

غزل که یک حفره ، تق ، صدای افتادن
صدای سنگ که می افتد و صدا فورن
شروع می کند از حفره رو به بیرون که
تمام راه ... که بر گردد و سقوط ... و من
که حفره نوشتم به جای شعر ... سکوت
سکوت در لحظه بعد ... گوش کن ! بعد...
تتق تتق تق تق یک صدا که کم کم گم
صدا که می آید ، سنگ می رود ... مردن
شبیبه حس همین سطر ها ست باور کن
در آن سکوت دو قسمت که می شود این تن
یکی به سمت زمین دیگری به بالا ، اوج
یکی به سمت فرو ... تق ... صدای افتادن
که شعر حفره گودی ست تا نهایت گود
و سنگ واژه افتادن است تا بودن
که بودن است در آن اتفاق می افت ... ی
به قعر حفره فرو می روی . گذشته ی من
سقوط در فقرات همین سیاهی بود
سیاه چاله من در سکوت جان کردن
نمی نویسم از این سنگ بی صدا تر ... تق
صدای ... تق ... تاریکی ... صدای افتادن

کتاب دوم: پرونده برزخ

پرونده برزخ

نخست: «از میان نوشته ها تنها دوستار آنم که با خون خود نوشته باشند . با خون بنویس تا بدانی که خون جان است .

دریافتن خون بیگانه آسان نیست : از سرسری خوانان بیزارم .

آنکه خواننده را شناخت دیگر برای خواننده کاری نکرد .

سده ای دیگر با چنین خواننده گان ، یعنی گندیدن جان .

این که هر کس خواندن تواند آموخت ، سرانجام نه تنها نوشتن که اندیشیدن را نیز تباه خواهد کرد

روزگاری جان خدا بود و سپس انسان شد و اکنون به عوغا بدل می شود . آن که با خون و گزین گوئی می نویسد ، نخواهد که نوشته هایش را بخواند ، بل می خواهد از بر داشته باشند .

در کوهستان کوتاه ترین راه از چکاد است به چکاد . اما بهر آن تو را پاهایی بلند باید . گزین گوئی ها می باید چکادها باشند و آنان که روی سخن به جانب شان است تنومند و بلندبالا ...

... اکنون سبکبارم ؛ اکنون در پرواز ؛ اکنون می بینم خویشتن را در زیر پای خویش ؛ اکنون خدایی در من رقصان ست .
« چنین گفت زرتشت . نیچه . صفحه ۵۲-۵۳ »

و دوم: نوشتن امروزه درباره متن - و هنر - آسان نیست زیرا آنکه سخن می گوید دیگر محتاج آن نیست که تاریخ ادبیات را و صناعات و بدایع را و ادبیات زمانش را و... بداند که محتاج دانشی ست در تمام عرصه ها. کافکا می گوید: «نوشتن بیرون پریدن از صف مردگان ست»؛ کافکا نوشتن را نقطه‌ای تمایز با مرده‌ها می داند، زیرا در نوشتن است که نیاز انسان به جاودانگی پاسخ می‌گیرد، در نوشتن است که انسان، همچنان که در سایر هنرها، نیاز به بازتولید خویش و جهان خویش را، آنچنان که می بیند و در می‌یابد، را پاسخ می‌دهد و در این راه از خود نشانی در این کره‌ی خاکی برجا می‌گذارد که جاودانگی اوست. نگاهی که از دیرباز به به نوشتن وجود داشته، آنرا گونه‌ای گنگ از گفتار می‌شناسد . شاهد این امر ، فلسفه غرب که گفتار را برتر از نوشتار می‌داند و چرایی این امر در این نکته نهفته است: گفتار بی‌پرده است و چون هر دو طرف ارتباط حاضرند و عوامل کمکی دیگری هم (نظام نشانه های غیر کلامی) حاضرند ، معنا در جهت خواست گوینده کامل می‌شود . اما در نوشتار برخلاف گفتار در ذات خود دارای ابهام است و همین نکته است که به آن تاویل های چند گانه می‌بخشد، و در همین تاویل هاست که در زمانه ما متن ، ارزشی بیش از کلام می‌یابد تا آنجا که ارتباط مکتوب ، سندیت و اعتباری را داراست که ارتباط شفاهی فاقد آنست . این موخره مکتوب نمی‌شد - که اصولاً من نباید در باره این متون می‌نوشتم - اگر ایمان داشتم که در آنسوی رابطه ، رابطه این متون با مخاطب ، این متون به دلیل در قالب بودنشان و نیز به دلیل حافظه تاریخی و پس زمینه ذهنی ما از غزل اجازه تاویل خواهند یافت و در واقع این نوشتار نه در راستای توضیح آنچه هست که در امتداد نگاه من به این متون - نه به عنوان مولف که به عنوان خواننده و شاید منتقد که از نوشته شدن بیشتر این متون سالها می‌گذرد- و تنها به عنوان یک تاویل ارزش دارند و تنها از این رو در موخره آمده اند که اجازه تاویل را از مخاطب سلب نکنند و مخاطب می‌تواند - یعنی اگر از اندیشه اش می‌گذرد که بر تاویلس خدشه ای وارد می‌آید - آن را ندیده بگیرد و در کنار آن می‌تواند از بخش های فنی هم بگذرد که من این راه را به هیچ کسی پیشنهاد نمی‌کنم زیرا ایمان دارم به این گفته بارت و در واقع پاسخ به این سؤال که چرا این متون در این مجموعه شعر همه در قالبی چون غزل نوشته شده بودند نیز در این جمله بارت نهفته است :

((زبان در این سوی ادبیات است . سبک در فراز آن قرار دارد : تصاویر ، لحن بیان و واژگان و... کم کم به واکنش های خودکار هنر او تبدیل می‌شوند به این ترتیب زبانی خودکفا زیر نام سبک شکل می‌گیرد که تنها از اسطوره شناسی فردی و نهانی نویسنده و آن پیش هستی گفتار بر میخیزد. سبک فرمی بی هدف معین و فرآورده رانشی اجباری ست و نه اختیاری ، سبک شیء نویسنده ، زندان و تنهایی اوست . سبک یک فرآیند بسته فردی و بی تفاوت در برابر اجتماع ست که به هیچ روی حاصل گزینش یا کنکاشی در ادبیات نیست ، بلکه بخش شخصی مراسمی آیینی ست که از ژرفنای اسطوره ای نویسنده برمی‌خیزد و خارج از مرزهای اختیار اوست)) درجه صفر نوشتار.

بارت

سخن از ژرفنای اسطوره ای نویسنده نگاه را به اسطوره های ایران زمین برمی‌گرداند . در جهان اسطوره های ایرانی هیچ سازشی میان « نیکی های همیشگی » و « بدی های جاودان » وجود ندارد . « تیشتر » آن سرچشمه ی باران و باروری که در قالب اسبی سپید و زرین گوش به دریای کیهان فرو می‌رود نبردی مقدس در پیش دارد که « آپوش » دیو خشکسالی در هیئت اسبی سیاه به کشتن او آمده است .

« بهروز شیدا » در کتاب « از تلخی فراق تا تقدس تکلیف » بر این نکته صحنه می‌گذارد که نیروهای اهورایی و

اهریمنی در آئین های زرتشت و زروانیسم و جسم و روح و روشنی و تاریکی در اسطوره های مانوی و میترا و اهریمن و هم ازینرو در عرفان و فلسفه ی ایرانی و حتا در متون حماسی « نیکی بی خدشه » و « بدی مطلق » اند که ستیزی جاودان دارند . این ستیز به گمان من در این متون نیز جاری ست . در ظرف و مطروف ، قالب و محتوا و نویسنده و شخصیت . و ازینرو گاه این به هم آمیزی به به هم در آویختن و ستیز می‌ماند.

زرتشت نیچه به بندباز فروافتاده ازیند که می‌گوید : « من هم چیزی بیشتر از جانوری نیستم که با کتکی و لقمه اکی رقص به او آموخته اند چنین پاسخ می‌دهد : نه هرگز ! تو خطر را پیشه ساختی و در این چیزی نیست که سزاوار سرزنش باشد ، حال از راه پیشه ات به فنا می‌روی . »

بر این بند رفتن و خطر کردن تمام آن چیزی ست که منظور من بوده و شاید این است که نوشتن درباره ی این بندبازی و تاریخ آن پرونده ی برزخ نام گرفته . برزخی که میان نو و کهنه ، درام و شعر ، گذشتن و داوری همیشه مرا در خود محصور داشته است .

اما دوسوی این بند که بر فراز مگاکي به نام زندگي کشیده شده چیست. من نیز چون شما به عنوان یک انسان معاصر در میان این دو نقطه و با این تناقض بزرگ زندگي مي کنم .
(از یک سو ما ، روح شورشي ما و عصیان ما ، ما را به سمت شکستن تعاریف و حرکت به سوی بي نظمي مي کشد اما ما از بي نظمي خسته ایم زیرا ما را به ورطه اي مي برد که رنج ما براي درک و ایجاد زیبایی ندیده گرفته مي شود پس به سمت تمرکز و تعریف جهان و پدیده هاي پیرامون بر مي گردیم و ناگهان خود را در میان کسانی مي بینیم که جانمان مي گوید از ما نیستند . این تناقض ما را به ورطه پرسش هاي ابدی مي کشاند و تجربه هر چیز ممکن یا ناممکن .)

بهرور شیدا در یک گفتگوی شفاهي

پس دو محور اصلي را هم مي توان در ساخت این متن - که به عنوان تئوري مشتق از همان چیزی ست که درباره آن نوشته شده - دید و آن دو محور تلاش براي تعریف و تلاش براي شکستن تعریف است .
در واقع اعتقاد من بر اینست که :

« برای شکستن یا تغییر یا فراروي از هر چیزی نخست باید آنرا تعریف کرد »

موضوع این نیست که غزل باید زنده بماند که غزل با همان حافظ - به تنهایی هم - زنده است و با او به قله ادبیات ایران رسیده است . به قله اي که هر گاه در هر گوشه این دنیا سخني از شعر فارسي به میان مي آید نام حافظ نخستین نام است ، به قله اي آنچنان رفیع که که هیچ کس حتي شاعري چون شاملو نمي تواند پایان و مرگ آنرا اعلام کند ، زیرا تا هنگامی که متني مورد خوانش قرار مي گیرد زنده است .
آنچه احمد شاملو را وا مي دارد که مرگ غزل را اعلام کند این نکته است که غزل با مشخصات پیش از این کتاب صدایي امروزی برای شعر فارسي نیست پس من نیز با شاملو همصدا مي شوم و مرگ غزل اعلام مي کنم ، اما آنگاه که غزل با مشخصات کلاسیکش پا به عرصه مي گذارد .
در این موخره خواهم کوشید به تبیین این مشخصات بپردازم و آنگاه پیشنهادات شعر امروز را در این قالب بررسی کنم .

نگاهی به تاریخ شعر معاصر و ارزیابی دورنمایی از آن دریچه اي به اینکار خواهد گشود پس :
چه دلیلي وجود دارد که منوچهر نیستانی ، حسین منزوي ، سیمین بهبهانی ، محمد زکایي (هومن) ، جعفر درویشیان ، محمد علي بهمنی ، مهدی اخوان ثالث و ... در یک دوره تاریخي - حدوداً چند دهه - همه با هم- نام هایی که هر یک به نوبه خود در سالهای کارشان مرکز توجه بوده و یا حداقل از آن دور نبوده اند - نگاهی به نوسازی در غزل داشته باشند ؟

حتي فروغ فرخزاد هم غزل را آزمود اما حتي او هم نتیجه نگرفت زیرا او هم چنان که خواهیم دید به پیروي از فاکتور هاي کلاسیک غزل به ورطه تکرار افتاد ، همچنان که دیگران .
آیا دلیل همزمانی این همه تجربه تنها چشم و هم چشمی و رقابت یا طبع آزمایی از سر تفنن بوده ؟ اگر چنین بوده چاپ این آثار مدعای چیست ؟
و اگر نبوده ؛ آیا این آدم ها در گوشه و کنار جغرافیای این اقلیم ضرورتی را حس کرده اند ؟
مگر نه این که مسعود سعد غزل را از نوع آوری و بدعت در فرم قصیده بدست آورد ؟ مگر نه این که ظهور حافظ پس از سعدي معجزه ایست که به لطف آمیزش درک فلسفي و هستی شناختي حافظ با مضامین عاشقانه غزل بدست آمده ؟

ما ایرانی ها همواره از زمان باستان به دنبال آمیختن مذهب و قدرت بوده ایم و تنها تجربه < جمهوری اسلامي > در تمام ممالک اسلامي از آن ماست . ما ایرانی ها بودیم که هنگام منع نقاشي پیکره سازي و سایر هنر هاي تجسمي نقوش اسلیمی و هنر اسلامي را بوجود آوردیم ، ما ایرانی ها بودیم که از آمیختن سنن گوناگون معماری ترکیب هاي تازه کشف کردیم . تخت جمشید و تالار صد ستون مدعای من است که نوعي چادر نشینی با سنگ ست . خط را همیشه از اقوام دیگر گرفتیم در آن دخل و تصرف کردیم و مناسب زبان خود بکار بردیم و در دافع زبان مکتوب ما همیشه آمیزه اي از زبان شفاهي ما و خطي ست که در زبان دیگری بکار مي رفته ...
چرا ایرانی ها همه شیعه اند ؟ و ایران تنها کشور شیعه مذهب ست ؟ اندیشه منجی تنها در مذهب شیعه وجود دارد و اندیشه منجی از دین قدیمی ایران است که آغاز مي شود و به ادیان سامی راه مي یابد، آیا آمیزشي دیگر در دین صورت نگرفته است؟ آیا ما با آمیختن آیین هاي کهنی چون گنوس و اسلام عرفان اسلامي ایرانی را بوجود نیاوردیم و آیا درواپش ما با آن تیرزین ها و عقاید گنوسیستی مظاهر میترای نیستند و...
ایراني ها استاد بهم آمیخت سنن گوناگون و گاه متضادند .

درباره ریشه هاي سياسي و اجتماعي این بهم آمیزی بیشتر چیزی نمي گویم و شما را به مقاله اي با همین عنوان نوشته محمد رضا حاج رستم بگلو در مقدمه مجموعه غزلش که امیدوارم همزمان با این کتاب به چاپ برسد ارجاع مي دهم .

ایراني ها در هر تنگنایی حرفشان را زده اند ، سند من طرح بنه جقه است و ضرب المثل کلاه شرعي و حالا من مي خواهم بگویم در قالبی به تنگی غزل - این که از صفت تنگ استفاده کردم به اعتبار حرف منتقدانم که خواهیم دید به آن تنگی هم نیست - حرفي زده ام که حرف امروز ست یا کوشیده ام که چنین کاری بکنم .

چارلز جنکز در کتاب (پست مدرنیسم چیست ؟) به موضوعی اشاره می کند که من آنرا نقل می کنم ، بی آنکه به رد یا اثبات آن بپردازم که رد یا اثبات آن از دایره این بحث خارج است و نقل آن تنها از آنروست که گمانم بر این است که این موضوع ، پایه سطحی ترین برداشت از پست مدرنیسم به عنوان مبحثی از فلسفه هنر است و اما جنکز می گوید :

تفاوت یک احیا گر صرف سنت با یک پست مدرنیست در این است که هنرمند پست مدرنیست در احیای قالب سنتی نوعی ظرافت مدرنیستی به همراه دارد ، ظرافت هایی چون در لفافه گویی ، گرایش فرمالیسم ، ارجاعات فرامنتی و

...

این مفهوم به دلیل سادگی و به دلیل تقدم و نیز به دلیل گرایش روح ایرانی به بهم آمیزی دو کمیت و کیفیت متفاوت ، پایه برداشت های غلطی است که پیامد آن مثلا به روی صحنه رفتن نمایش تعزیه فلان اثر سوفوکل است که تازه به همین ختم نمی شود و کارگردان پست مدرنیست ! بدون درک از تعزیه و بدون درک از سوفوکل و تنها به اعتبار برداشت مذکور آنها را با هم می آمیزد و در ادامه تماشاگر شاهد زنجیر زدن دسته حات عذا دار در سوگ آنتیگون و چه چه زدن چند خواننده سنتی آنهم با هدست روی سن و نوعی عرفان ! به اعتبار ریش و پشم ست و موی بلند و سماع گونه ای البته که تمام این آش شله قلمکار به عنوان یک اثر پست مدرنیستی در کلتوسوم ایتالیا روی صحنه می رود !

انحراف از آنجا آغاز می شود که در این آمیختن سنت و نو آوری ظرافت مدرنیستی که جنکز از آن یاد می کند درک نشده باقی می ماند و این نقطه کور تمام آثار - آثاری از این دست را- ناخوانا باقی می گذارد . امروزه کمتر اثر هنری را می توان یافت که در آن از آمیزش ژانرها یا فراروی از ژانر خبری نباشد نگاهی به آنچه بر صحنه موسیقی جهان و بویژه غرب رخ می دهد مثال جالبی خواهد بود :

- ۱ -

در کنسرت یک گروه موسیقی ، دیگر مخاطبان شاهد و شنونده موسیقی و اجرای آن نخواهند بود که آنچه بر صحنه می گذرد بیشتر به نوعی مراسم آیینی پیش از مدرن شبیه است . نشانه شناسی رفتارهای این گروه ها نتایج شگفتی در پی دارد . اعمال استیلیزه شده تا آنجا که همیشه در حواشی چنین گروه هایی و در حواشی مویکی غرب ، از حرکت دست طرفداران موسیقی می توان پی برد که علاقمند کدام گروه هستند . در مورد نوع آرایش مو ها و لباس که موضوع بسیار ساده تر است . اما روی صحنه آنچه دیده می شود ترکیبی از موسیقی - شنیداری و دیداری - با هنر تئاتر و هنر رقص و ورزش ژیمناستیک و هنر های سیرک و هنر سینما ... می باشد . تازه این گزینه های اصلی است و در زیر مجموعه های آنها می توان نامهای بسیاری را گنجاند . زیرا شما مثلا در تئاتر نور پردازی ، گریم ، طراحی لباس ، طراحی صحنه ، و ... و در سینما هم باز همین گزینه ها را به علاوه تروکاژها و قدرت دکوپاژ و بزرگ نمایی و ... - اینکه این دو را جدا کرده ام به دلیل این است که شما روی سن غالبا با سن و پرده سینما ی روی سن بطور جداگانه طرف هستید و لاجرم این امکانات در هم ضرب می شوند بطوری که شما هم با جادوی سینما طرفید و هم با ارتباط نفس به نفسی که در تئاتر - و در هنر های سیرک می توانیم بند بازی و شعبده بازی و ... و حالا تصور کنید که این همه امکان به علاوه تکنولوژی عظیمی که برای اجرا در اختیار این گروه هاست در چه رسانه های دیگری ضرب می شود ؟

همه این گروه ها - حداقل اکثریت غریب به اتفاقشان - پوزوسیون مخالف با دولت ها و جنگ ها و ... شعر و فلسفه و سیاست و جنبش های اجتماعی مانند سبز ها و ...

و این اتفاق نه از چند سال پیش که نسل هاست در جریان است و نگاهی به جنبش های هیپی گری و بیتل ها و پانک ها و ریپا و متالها ... نشان می دهد چه پشتوانه ای در جامعه غرب دارد ... اما قصد من از بازگویی این مطلب نه پاسخ به کسانی که خود را مبدع نظریه چند صدایی و چند رسانه ای در ایران - نظریه باختین ! - می دانند که تذکر این نکته است که :

اتفاقی که در این در هم آمیزی می افتد از نگاهی که به آن و ظاهر آن داشتیم پیچیده تر است و آن اینکه حرکات هنرمندان - هنرمند را به این اعتبار به کار بردم که آنها نه رقاصند و نه خواننده و نه بازیگر و ... و در عین حال تمام اینها - نه رقص ست و نه نمایش و نه نوازندگی و نه خوانندگی که آمیزه ای از تمام این ها و بطور کلی تر و واقعی تر هر آنچه روی صحنه دیده می شود نه تئاتر و نه موسیقی و نه شعر و نه سینما ... نیست و در واقع تمام اینهاست و نمی توان آنها را با یکی از این نام ها نامید .

پیش از شماره دو تذکر این نکته را لازم می دانم که مثلا سیرک حاصل فرهنگ لذت طلب روم باستان و حاصل روحیه لذت طلب رومیهاست و نمی توان آن را با هنر نمایش سنجد . رومیها نیز مانند امریکایی ها و غربیها نمی توانستند یک سریال یا فیلم را ببینند و دائما باید کانال رسانه را عوض می کردند و به همین دلیل تراژدی های پنج پرده ای کلاسیک به نمایش های مارگری و بند باز یا آتش خواری ختم شد و این همان اتفاقیست که احیا شده و در واقع گروه روی صحنه برای نگه داشتن تماشاچی لذت طلب است که به همه رسانه ها متوسل می شود .

- ۲ -

حالا باز هم در نگاهی دیگر اتفاق پیچیده تری رخ داده و آن اینست که :

موسیقی و هنر مدرن می توان برای آمیزش با رقص ، این هنر باستانی و نخستین ، دلیل موجهی داشته باشد اما آمیزش این استفاده با اشکال باستانی هنر چون نمایش چه می تواند باشد ؟ شاید حرکت ترانه های این نوع موسیقی به سوی اشکال دراماتیزه نیز در همین راستا باشد ؟ استفاده از ترانه های دراماتیک و نوستالوژیک و استفاده از اشکال باستانی رقص و نمایش در وقاع جنبه آپولونی این گونه از هنر است و در هم آمیزی آن با موسیقی که وجه دیونیزوسی تری دارد - هرچند در درون موسیقی مدرن باز

این دو جنبه آمیزش و بیکاری شگفت دارند - معجونی را فراهم می آورد که علاوه بر سرگرم کردن تماشاگر فکر او را نیز به تسخیر حل معماهای دراماتیک در می آورد و او را بیشتر تحت تاثیر قرار می دهد .
اما آیا ضرورتی برای ایجاد این سیرک دیداری و شنیداری در متن وجود دارد که ادبیات ما به سوی آن هجوم برده است ؟

سالهاست که در ایران شعر چند صدایی به عنوان عرصه ای از عرصه های هنر مدرن بیشترین فضا و بیشترین هیاهو را ایجاد کرده است اما سنووال اینست که آیا می توان شعری را که راوی های متعددی دارد شعر شمرد - که خواهیم دید این امکان وجود دارد - و آیا اگر این راویان تنها با لحن های مختلف سخن بگویند شعر به فضای پلی فونیک مورد نظر دست خواهد یافت ؟ آیا این راویان باید از ذهن های مختلف سخن بگویند یا به شیوه مرسوم این سالها استفاده از لهجه های ارمنی و رشتی و ... کافیسست ؟ اگر تمام دغدغه مشترک این آدمها زن و فاصله طبقاتی باشد باز می توان راویان را متعدد ارزیابی کرد ؟ و از آن سو آیا شاعر اگر به هنگام سرایش ، شخصیت پردازی را هم جز برنامه کارش قرار دهد جایگاه او با یک نمایش نامه نویس تفاوتی نخواهد داشت ؟ و آیا شاعر - چنان که اتفاق افتاده است - با ورود به این حیطه جایگاه خود را به عنوان یک شاعر از دست نمی دهد ؟ تفاوت او با تاریخ نویس یا فیلسوف - البته غالباً بدون آگاهی در حیطه آن دانش - چه خواهد بود ؟ و به حیطه شطح نویسی ، داستان نویسی ، و فراتر از این همه چیز و هیچ چیز نویسی نمی افتد ؟ از این پس باید نامی برای شاعرانی از این دست - آنها که به حیطه پساژانر یا بی ژانری وارد می شوند ، پیدا کرد ؟ و برای این متون ؟

برای پاسخ به این سئوالات نخست باید به شناخت دوباره روایت پرداخت و پس از آن معنای راوی را دریافت . من برای برخی از این سئوالات پاسخی یافته ام و برای برخی دیگر جستجو خواهم کرد و جستجوی من همین متن خواهد بود . من بر آنم که در این غوغای بی معنایی و معنا زدایی و چند صدایی ، به معنایی دست بیابم که « فرا زبان » ی خواهد بود چون همه آنچه درباره زبان و متن نگاشته می شود و اصولاً یکی از سوبه های جانبی این متن را می توان در این راستا ارزیابی کرد .
از میان بردن اقتدار زبان از طریق کنار گذاشتن دستور زبان مالوف ، آرمان رضا براهنی ست . اما آیا هنگامی که او اسم را نیز مانند فعل صرف می کند - در همان متن - ما با نوع دیگری از اقتدار زبانی روبرو نیستیم ؟
رضا براهنی با صرف کردن اسم « شوین » در جمله :

« بیانو می شویند »

تنها بر علیه اقتدار زبانی کودتا می کند و اقتدار زبانی تازه ای را جایگزین آن می کند . حال اگر این کودتا مورد توجه قرار نگیرد کودتایی نافرجام خواهد بود، مگر اینکه هر لحظه شاهد به زیر کشیدن اقتدار تازه باشیم و گراه چنین است و گاه نیست. باز هم نگاهی به گذشته نه چندان دور و تلاشی که سهراب سپهری در ایجاد زبان شخصی خود می کند.
سهراب سپهری در هشت کتاب کودتایی انجام می دهد . ترکیب های به ظاهر ساده سهراب فضایی را در زبان فارسی به تسخیر خود در می آورند که از آن پس متعلق به سهراب است و هر گاه شاعری از ترکیبی با همان جنس، حتی با کلماتی که سهراب هرگز به کار نبرده، استفاده کند ما با فضای زبانی سهراب روبرو هستیم. این مشخصه انکار ناپذیر زبان است که هر شکستنی به سربرآوردن اقتداری تازه بدل می شود که جز شکستن دوباره اش گریزی نیست.

#####

در آمیختن قالب سنتی غزل و آمیختن آن با فرم و زبان نوین شعر آنچه همیشه مد نظر من بوده این نکته ست که از قالب تنها فرم کروی آن - که توضیح آن در بخش فرم خواهد بود - و موسیقی را گرفته و در میان این کره است که فرم شعرم را ایجاد می کنم .

در اندیشیدن به غزل و ادامه سرایش آن ، اعتقاد من بر آن بوده که یا باید از قله ای چون حافظ فرا تر رفت و یا سرایش آن را رها کرد و نیک می دانم که تلاش برای رسیدن به این قله و فراتر رفتن از آن کاریست عبث که او به راستی از همه ظرفیت های این قالب - به مفهوم کلاسیک آن - آنهم به بهترین شکل آن بهره گرفته ست .
اکنون تمام تپه ماهورهای کم ارتفاعی را که در اطراف این قله وجود دارند ندیده می گیرم و تنها از آنرو به آنان ارج می نهم که در تجربیاتشان یاری ام کرده اند تا به درکی که ذکر خواهم کرد برسم :

پس حالا بین من و حافظ هیچ کس نیست - هیچ غزلسرایي ؛ زیرا آنگاه که دریافتیم نمی توان از حافظ فراتر رفت نتیجه گرفتیم باید عکس و پارودی حافظ بود .
پس تمام مشخصات کار حافظ را دیدم و آنرا رها کردم و در تمام این سالها در جهت عکس آن مشخصات حرکت کردم . آنچه احمد شاملو را وا می دارد که مرگ غزل را اعلام کند این ست که غزل با مشخصات پیشین شعر امروز نیست ، من هم بر این نکته صحه می گذارم و اینکه گفتم بین این کتاب و حافظ هیچ کس نیست ادعایی ست که دلیل من برای آن همین نکته است . با مشخصات کلاسیک غزل نمی توان به شعری دست یافت که جدي باشد و بتوان در آن مانند یک شعر امروزی به خوانش و نقد پرداخت .

در این غزل از شاه بیت ، زنگ قافیه ، اقتدار ردیف و ... خبری نیست و عناصر آن : حضور روایت یا ضد روایت ، همسطح شدن و محو شدن قافیه و ردیف ، بافت محکم و یکدست عمودی ، عدم وجود ذات تغزل ، عدم حضور تئنتنه وزن و ... ست که آن را به متن - تکست - می رساند و امروزی نشان می دهد. این بدلی از غزل حافظ نیست و اصل هم نیست - زیرا با اصالت غزل نسبتی ندارد - پس از ژان بودریار کمک می گیرم و آنرا وانموده غزل می نامم .

برای شکستن غزل کلاسیک و شکستن تعریف آن در ذهن عوام و خواص و آنچه در کتاب های آکادمیک ادبیات آمده ، راهی نبوده جز فرو رفتن در آن تخریب آن از درون ، زیرا ایمان دارم برای انهدام یک ساختمان - و برافراشتن بنای تازه - بمب را باید داخل آن کار گذاشت و اینک میدانم که بمب عمل خواهد کرد .
گفتم که بر آن بوده ام که غزل را به متن یا به تکست برسانم و امیدوارم خواننده یا منتقد من - پیشداوری راجع به غزل را کنار بگذارد - وحدافل در یکی از تاویل هایش از هر یک از این متون ، فرم قالب را رها کرده و به غزل به مثابه متن بنگرد و به متن به مثابه جهان .

در این جهان - جهان متن - من آدم هایم را در فرم قالب زندانی دارم و خواننده هم ، و روایت یا ضد روایتی که در فرم قالب محصور است نوعی بار درماتیک در خود دارد که این آدم ها را به فرجام می رساند و خوب می دانیم دست و پا زدن در قالب این قفس کنایه از چیست ... اینجاست که من این محدودیت - فرم قالب را - به مثابه امکانات می نگرم . امکانی که به من امکان می دهد بدون این که مثلاً از فشار حرفی بزنم ، فشار را اجرا کرده باشم .
این وضعیت دلخواه من است ، وضعیتی که مردم من در طول تاریخ به آن دچار بوده اند ، هزاران چهار چوب تنگ - که هر سازمانی اجتماعی به تناسب قدرتش تنگ تر - که در هم ادغام شده اند و اجازه حرکت را از سوزنه گرفته اند و حال می توانم با باز آفرینی این وضعیت در یک قالب و گاه با فاصله گذاری در آن به اجرای وضعیت روی کاغذ برسم .
((نمایش برشت کوشیده با ایجاد فاصله گذاری و اشاره به تمایز میان نقش و شخصیت همچون نقال ایرانی بار دیگر حماسه را به بوته نقد نهد . از این رو او در آثارش همیشه به کلیت هستی تاریخی انسان می پردازد و جزییات را کنار می نهد تا به ادراک بی واسطه از کلیت برسد .

حماسه او حماسه وضعیت است نه انسان . نزد برشت آنچه اهمیت دارد درک رفتار آدمی در وضعیت است و همچنین کشف ماهیت پیچیده خود وضعیت.) - « به سوی (چند- شعر) درآمدی بر پدیدارشناسی راوی و زایش پسانزیر ،
دربوش مهبودی »

وضعیت به عنوان عاملی که رفتار های انسان را تعریف می کند شاید شکل دهنده تاریخ و شاید مفسر آن است .
تمامی تعاریف اخلاقی و انسانی ما و تمام حس ها و خواست ها و رفتار های ما تحت وضعیت تعریف می شوند و چیستی شعر جز بیان این نیست .

(مادرید - ۱۹۳۷

در میدان دل آنجل

زنان با کودکانشان می خرامیدند و آواز می خواندند

هنگامی که فریادها به گوش رسید

و آژیر ناله سر داد

خانه ها در میان گرد و غبار به زانو درآمدند

برج دونیمه شد ، سردر ها فرو ریخت

و تندباد سمج موتورهای هواپیما

دو نفر لباس هایشان را پاره کردند و عشق ورزیدند

...

آنها لباس هایشان را پاره کردند و هماغوش شدند

زیرا هنگامیکه بدن های عریان به هم می رسند

انسانها از زمان می گریزند و زخم ناپذیر می شوند

هیچ چیز نمی تواند به آنان دست یابد

آنان به سرچشمه باز می گردند

(...

سنگ آفتاب ، اکتاویو پاز ، احمد میر علایی

هماغوشی دو انسان گاه تصویر زیبایی است . آنگاه که به نشانه ای از عشق بدل می شود ؛ اما چه چیز این صحنه از سنگ آفتاب را چنین تکان دهنده کرده است ؟

پس زمینه ای که پاز برای این تصویر بر می گزیند آن را از تمام هماغوشی ها متمایز می کند . تکان دهندگی این

صحنه از آنروست که این زخم ناپذیر شدن و این جوانه زدن و زندگی در پس زمینه ی مرگ معنا می شود و هم

ازینروست که این پارادوکس به یادماندنی و منحصر به فرد است ، زیرا این پارادوکس تصویری است از حسی که در

هیچ جای این کره ی خاک و در هیچ متنی دیده نشده . این وضعیت بدیع است و در این وضعیت است که رفتار

پرسناژها تعریف می شود .

اما ... چند سطر بعد پاز می گوید :

(... همه چیز چهره دگرگون کرده و مقدس است

هر اتاقی مرکز جهان است

این اولین شب همه چیز است

روز نخستین است

هنگامیکه دو نفر عشقبازی می کنند

جهان متولد می شود ...)

همچنانکه پس زمینه برای تصویری که گفته شد ایجاد تقدس می کند ، تصویر به تعریف وضعیت می پردازد . اینجا

هماغوشی جغرافیای جهان را تغییر می دهد . این سطرها همچنانکه سوررئالیستی هستند به شدت واقعگرا رخ می

نمایند . انسان معاصر محور جهانی است که در آن می زید و به این اعتبار جهان حول او شکل می گیرد . در رئالیته هم

هر نقطه ای از جهان مرکز جهان است ، اما این عشقبازی به مرکز جهان بدل می شود زیرا یگانه است و باز آنرا به نشانه ای بدل کرده است .

گرچه چکمه پوش داستانی برای کودکان است و هیچ کس در ژانر آن کوچکترین شکمی بخود راه نمی دهد . گرچه ای که وجه تمایزش با همنوعانش تنها چکمه ایست که می پوشد . چکمه به نام داستان هم راه می یابد زیرا به نشانه ای بدل می شود که گرچه را تعریف می کند . گرچه با پوشیدن این چکمه از نوع خود فراتر رفته و به انسان بدل می شود . به عنوان انسان پذیرفته می شود و از همین لحظه خصایص انسانی از خود بروز می دهد . به شکار حیوانات - که پیمس از این از آنان بوده - دست می زند و برای چاپلوسی به شاه - قدرت - تقدیم می کند و سر انجام با دروغ و فریب قلعه غولی را تصاحب می کند و با وادار کردن کشاورزان به تایید دروغ هایش صاحبش را به وصال دختر پادشاه - به قدرت - می رساند . در اینجا مسلماً قصد ندارم این داستان را به نقد بکشم اما نکاتی که در این داستان به چشم می خورند به شفافیت بحث کمک می کنند . داستان در دنیای فنودالیسم اتفاق می افتد و این پس زمینه آن را پر از دروغ و چاپلوسی می کند . کشاورزان همگی دروغ های گرچه را تایید می کنند ، گویی آنها از این انسان-حیوان پست ترند و نمی توانند فکر کنند . این همان رعیت است و رعیت انسان نیست . داستان از نشانه شدن چکمه و فراتر رفتن گرچه از طبقه خود آغاز می شود و جهانی را ترسیم می کند که گزارش کاملیست از فنودالیسم . دنیای تقسیم های ناعادلانه و پی آمد آن دروغ برای کسب قدرت .

فرم کامل اثر است که آن را تا به امروز ماندگار کرده و فراتر از مرزهای خود برده و این فرم کامل بدون درک اهمیت پس زمینه آن و کارکرد دقیق و هماهنگ عناصر اتفاق نمی افتد .

هر چند بعد ها دوستن آگروپری و استاین و دیگران به نقد و فلسفه در ژانر داستان کودک و نوجوان پرداختند - که البته این خود موضوع بحث طولانی دیگری خواهد بود در زمینه فرا رفتن از ژانر با حفظ اسلوب . کلیت پیشین - اما نگاه بر بسیاری از داستان های کودکان - که ظاهراً باید ساده ترین ساختارها را در جهان قصه نویسی داشته باشند - نشان می دهد که تحلیل درست آنها امکان زندگی در آن اجتماعی تولید اثر را بدست می دهد . عکس هایی که هر گاه به دقت نگاهشان کنیم ما را همان زمان می برد زیرا که گزارش کاملی از جهان خود هستند و هر اثر اصیلی باید چنین باشد .

دلیل موفقیت سلسله کتابهای هرې پوتر چیزی نیست جز آمیزش قصه ها و افسانه های جادوگران و پریان با گونه قصه های خوانوادگی و مدرسه ای که نوجوانان می پسندند و گونه قصه های پلیسی و معمایی . این به معنی این نیست که نویسنده آن نویسنده توانایی نیست یا هست . نکته اینست که جهان امروز به این آمیزش علاقه نشان می دهد . زائقه خوانندگان این آمیزش را می پسندد و از خواندن قصه ای را که در مدرسه جادوگران بازی های خودساخته و بقولی (مندرآوردی) که هیجان ورزشی و رقابت به همراه دارد و انبوهی از اشیاء مدرن در محاصره جادو و انبوهی از سنولات پلیسی که سر آخر به طریقی دور از ذهن حل می شوند را با هم و در یک قصه ببیند . این نیز به این معنی نیست که رویکرد ما به سرایش به سمت ذائقه مخاطبان باشد اما دانستن ذائقه مخاطبان حداقل فایده اش اینست که دلیل بحران مخاطب ! را به ما گوشزد می کند .

علم به دلیل محیط بودن در زمان روز به روز پیشرفت می کند و سطح زبان علم نیز به تبع آن بالا تر می رود . اگر دو سطح برای زبان علم و زبان روزمره در نظر بگیریم و با این فرض که زبان علم با این بالا رفتن مدام از زبان روزمره فاصله می گیرد ، بین این دو سطح اختلافی وجود دارد که هرگز از میان نخواهد رفت و نباید برود زیرا لازم نیست همه مردم با تمام اصطلاحات علمی به روز شده آشنا باشند . اما حداقل فاصله این دو سطح باید حفظ شود . واسطه بین این دو سطح ، ادبیات است .

در کشورهای جهان سوم از جمله کشور ما که ما ناگهان با دستاورد های جهان علم روبرو شدیم و فراوری های مدرن ناگهان بازار های ما را انباشت و هر کدام از این فراوری ها تاثیر بسیار در فرهنگ و زبان ما ایجاد کرد این شاعران و نویسندگان بدهاند که با کشیدن این واژه ها به حوزه شعر زبان روزمره را ارتقاء داده و یا باید می دادند . در کشوری که شاعران آن از ۶۰۰ ، ۷۰۰ سال پیش _ به جبر یا اختیار - یا به دربار پناه بردند و یا ارتباط را تنها وظیفه مخاطبان دانستند ! عدم ارتباط طبیعی ست . طبیعی ست که مردم ما با گونه های پیشرو شعر ارتباط بر قرار نمی کنند و تنها این خود ما و طبقه خاصی از اجتماع هستیم که مخاطبان خودیم زیرا ما وظیفه خود را فراموش کرده ایم . من به گفته باز اعتقاد دارم که : تعهد به معنای به سوی مردم رفتن است اما اینک مردمی وجود ندارند آنچه که هست توده های متشکل است . بسوی این توده ها رفتن یعنی این که انسان فرهیخته شاعر و یا هنرمند در صف سازمان دهندگان این توده ها برای خود جایی بیابد . اینجاست که او به گماشته ای بدل می شود ... اما اعتقاد دیگر من اینست که هر نوشته ای که خواننده نشود ورق پاره ای بیش نیست .

سلسله مباحث تئوریک که سر انجام هومن ربیعی برخی از آنها را در مقالاتی تدوین کرد - و امیدوارم که این مقاله را به دست چاپ بسپرد - بر سر مفاهیم نخستین شعر نشان داد که ما ناگزیر از باز تعریف عناصری هستیم که ابزار کار شاعر است .

« هر چند که عده ای اساساً از هر گونه تعریف سر باز می زنند و با ترجمه تالیلی این مفهوم به جزم اندیشی و استناد به به عدم قطعیت امور ، در گیر و دار سفسطه های سوپر مدرنیستی، خود را پیروز مناظرات می دانند ؛ اما جهان بی تعریف هرگز وجود نداشته است . شعر همواره بوده و هست و خواهد بود و اتفاقاً در تعریفی کلی است که این ماندگاری رقم می خورد . هر کس که برای اولین بار در زندگی اش شعری می گوید حتماً پیش از این شعری شنیده است و اثر هنری همواره بر اسلوب پیش از خود است که وجود متعین تازه ای پیدا می کند ؛ اگر غیر از این قائل باشیم ، پس اطلاق عنوان شعر به یک نوع از انواع بیان هنری چه مفهومی دارد ؟ وقتی من می گویم «شعری

گفته ام « در واقع منظور من این است که « چیزی گفته ام شبیه آنچه شعر دانسته می شود » ، در واقع منظور من این است که « چیزی گفته ام که شعر دانسته می شود »؛ پس شعر قاعده ای کلی دارد ، هر چند که نتوان این قاعده را در چند جمله محدود کرد . شعری با قاعده ای متفاوت از قاعده ای که در طول هزاران سال بوجود آمده است ، صرفاً مربوط به انسانی متفاوت با سرشتی کاملاً متفاوت در دنیایی دیگر است ؛ و لا جرم ، انسان این زمان و این مکان درکی از آن نخواهد داشت . جدول دستور العملی « ایهاب حسن » در کتاب « به سوی ادبیات پست مدرن » تنها به عنوان آنتی تر شعر و رمان مدرن قابل بررسی است ، نه به عنوان برنامه ای برای برپایی شعری ذاتاً متفاوت با آنچه شعر دانسته می شود . نکته در اینجاست که شعر - و اساساً هنر - پیش از آنکه به تعریف در بیاید ، از سوی قوه ادراک انسانی دانسته می شود ؛ من بیان می کنم و شاهدان پیش از اینکه تعریف من را از بیان من بدانند - خود بیان من را می دانند . به عبارت دیگر ؛ در نگاه اول ، این دورنمای بیان است که درک می شود ؛ من چیزی را می خوانم - و شنونده - یا خواننده - در می یابد که چه چیزی شنیده است ، یک شعر ؟ یک رمان ؟ یک مقاله ؟ یا یک لطیفه ؟ بیایید برای لطیفه ، سه عنصر ایجاز ، مجازمندی و طنازی در نظر بگیریم ؛ و فرض کنید که من چیزی به نام لطیفه تعریف کنم ، در حالیکه عنصر طنازی را از آن حذف کرده ام ؛ احتمالاً دو گونه برداشت خواهد شد : « من منظور دیگری را دنبال می کنم » ، « من لطیفهء لوسی تعریف کرده ام » ؛ در هر دو حالت ، آنچه لطیفه دانسته می شود در کلام من وجود ندارد « هومن ربیعی مقاله : مریم هوله پاسخی به بحران ما امروز ناگزیر از باز تعریف ابزار های شاعری هستیم . ابزار هایی که ما بر آنها عناصر شاکلی نام می نهیم . « شعر کامل ، وضعیت بدیعی در ذات و روح زبان ایجاد می کند و خود در این وضعیت ، جایگاهی جاودانی به دست می آورد . این وضعیت همان دورنمای کاملی است که همچون مجموعه ای از عناصر شاکلی ، خودنمایی می کند . این عناصر شاکلی به دو دسته ی کلی زبان و فرازبان تقسیم می شوند : عناصر شاکلی زبان همچون آهنگ ، پیوند واژگان ، نداسازی ، ناپردازی و نحو ... و عناصر شاکلی فرا زبان همچون خیال ، عاطفه ، لحن و فکر فلسفی و ... » آنچه هومن ربیعی از آن به عنوان دورنمای یاد می کند نه فرم که قاپی ست که مجموعه عناصر شاکلی را در بر می گیرد .

« تئاتر بی چیز در پی شکستن وحدت های سه گانه است ، از جمله وحدت مکان . ازینرو به چنان انتزاعی نیاز دارد که بتواند صحنه را به عنوان مکان های متکثر به کار گیرد . پیش از این نیز تئاتر خیابانی صحنه را به کلی حذف کرده و تئاتر را به کوچه و خیابان کشیده بود . تئاتر بی چیز می خواهد از سوی دیگر حضور سرگشته ی انسان را در فضای تهی نشان دهد . در تقابل با تئاتر کلاسیک که بازیگرانش در شکوه پرطمطراق دکور جلوه می کردند او اینک می خواهد بازیگر نقاب فریبنده ی بازیگری را پایین بيفکند و به مخاطب اعلام کند که هرچند در بازی تعمدي ندارد زندگی در نظر او بازی بیش نیست . در اینجا بازی خود ، موضوع بازی است . » هر کدام از این نحله های تئاتر پست مدرن به گونه ای بازیافت همان عناصر نمایش ایرانی اند . آنجا که نقال با بازی در بازی وحدت شخصیت ، زمان و مکان را به هم می ریزد . صحنه را حذف می کند و تماشاگری را به جایش می نشاند که خود در بازی شریک است .

این نکته کلید خوانش بعضی از این متون را به دست می دهد . آنجا که متن موضوع متن است ، سرایش بهانه ی سرایش و نتیجه متنی درباره ی متن و خالی خالی از روایت ؛ در نقاشی ژاپنی آنچه زیبایی شناسی آکادمیک هنرهای تجسمی و بویژه نقاشی معیار ارزش های زیبایی شناسانه ی یک اثر را در دوره ی کلاسیک تعریف می کند به هیچ انگاشته می شود . نقاشی ژاپنی با آن عدم توازن و تقارن عجیب نقاشی خلا است . در عرفان ژاپنی سالک باید همچون نی تهی شود تا جهان از او عبور کند . نگاه سالک ژاپنی همیشه معطوف به خالی است . و او در این نگاه به خالی است که در صدد تعریف جهان بر می آید . و چنین است که بعضی از این متون در صدد جلب توجه مخاطب نه به سمت روایت که به سمت خلا روایت است . ژان فرانسوا لیوتار در کتاب « وضعیت پست مدرن » می گویند نشان دهد که پس از فروپاشی روایت های اعظم یا کلان روایت ها خورده روایت ها در خلا حاصل حضور دارند . اینکه اعلام فروپاشی کلان روایت ها خود کلان روایتی ست این نکته را نفی نمی کند که در فقدان هرچیزی ارزش آن چیز به اندازه ی وجودش اثبات می شود . اینکه این متون در خلا روایت ارزش وجودی روایت را آشکار می کنند یک نکته است اما آنچه در صدد تبیین آن هستم این است که نگاه خواننده در غیاب روایت دراماتیک معطوف به روایت سرایش می شود و این نکته که گاه شاعرانگی صرف تصرف و دگرگونی و ویرانی قالب می شود و در این ویرانی ست که بنای تازه ای پا می گیرد . پیشتر گفته شد که آدم ها - و نه مفاهیم - در این شعرها زندانیان قفس قالبند و در این حبس تشابه بسیار وجود دارد با رئالیته که در آن ما زندانیان وضعیت - وضعیت متاثر از قدرت ، سنت ، اخلاق ، مذهب و قانون ... پیرامون خویشیم .

((کلود دوره می گوید : عبرانیان ، کنعانیان ، کلدیان ، سریانی ها ، مصریان ، فینیقی ها ، اعراب و ایرانیان از راست به چپ می نویسند زیرا این جهت حرکت فلک اول ست و به قول ارسطو به جانب وحدت . مارونیها ، صربها ، یعقوبیان ، قبطیان ، یونانیان ، رومیها و سرانجام تمام اروپاییها از چپ به راست ، یعنی سیر حرکت فلک دوم را در پیش گرفته اند . چینی ها ، ژاپنی ها ، هندو ها و کارتاژی ها از بالا به پایین زیرا از نظم طبیعت پیروی می کنند - یعنی سر بالا و پا پایین ست - و مکزیکي ها از پایین به بالا ؛ مانند حرکت منطقه البروج ؛ به همین دلیل رابطه ی زبان و طبیعت رابطه ای تمثیلی قیاسی ست .))

سوئدی ها جزیره را اینطوری می نویسند : Ö
در پاسخ به سنوآلی که ممکن ست پرسیده شود که : این اتفاق در خط می افتد و نه در زبان ؟

پاسخ من اینست این حرف چنانچه حتما حدس می زنی (اووو) ست و در تلفظ هیچ کدام از حروف دهان به این شکل گرد و شبیه جزیره نمی شود نمی توان رابطه صدای حاصله از این حرف را با شکل دایره سنجید . آیا این علامت به شکل جزیره نیست ؟
این رابطه تمثیلی قیاسی که مرا و می دارد از قالب فضایی به مثابه جهان بسازم و یا حداقل فرض کنم که ساخته ام

ایمان دارم که دال و مدلول رابطه‌ای بی‌مانند دارند که در هیچ زمانی از تاریخ این چنین نبوده است. آنچنان که فوکو می گوید: ((سامان دانایی در دوران کلاسیک مشابهت میان امور را از میان برد و مثلث دال مدلول و مشابهت را به دو قطب دال و مدلول کاهش داد ؛ اینگونه بود که دون کیشوت میان زبان - افسانه های پهلوانی - و جهان - امور و پدیده های پیرامون - سرگردان ماند)) این رابطه که همانندی دو طرف معادله را به تصویر می کشد مرا بر آن می دارد که تصور کنم امکان جایگزین کردن هریک با دیگری وجود دارد و همچنین ایمان دارم که جهان پیرامون ما قوائدی چون زبان دارد و همچنین انسان مدرن موجودی کرانمند است که در ظروف علمی تاریخی می زید.
(کرانمندی مفهومی ست که فوکو برای تعریف انسان مدرن بکار گرفت . کانت و پیروان او کرانمندی را نقطه ضعف انسان جدید تلقی نکردند که نقطه قوت او دانستند . دانش بر پایه وجود انسان و سوژه استوار شده بود اما این انگاره در هم ریخت و ظهور سامان مدرن انسان را به موجودی تبدیل کرد که ناچار ست بر حسب قوانین اقتصاد ، زبانشناسی و زیست شناسی زیست کند و در سایه همین معیار ها حق یافته که آنها را بشناسد . فوکو تحلیل کرانمندی را با سه رهیافت امکان پذیر می داند : تقلیل ، روشن سازی و تاویل ، یعنی :

« من فکر می کنم پس هستم » دیگر درست نیست « من هستم ، پس فکر می کنم » زیرا آنکه فکر می کند همیشه همان کسی ست که در بستری تجربی تاریخی زنده است و به عبارت دیگر : در ساحت ناخودآگاه ...)) چنان که گفتم، برخی از متفکران برآنند که قوائدی که سیستم بهره کشی از جوامع را بر اساس آن استوار ساخته اند قوائد زبانشناسی ست و به عبارت دیگر :

« من می نویسم مهم نیست و مهم نیست که من چه می نویسم ، مهم اینست که من چه نوشته شده ام » زیرا میان کلمات و آدم هاف دالها و مدلول ها ، شباهت های بسیار وجود دارد .
از قرآن کمک می گیرم :

کلمه طیبه شجرها اصلها فی الارض و فرعها فی سماع
کلمه طیبه درختیست که ریشه اش در خاک ...

درخت کاشته می شود و همیشه جایی ثابت دارد . کلمه درخت هم اسم ست و همیشه جایی ثابت در جمله دارد .
ما هم در جمله های اجتماع جایی ثابت داریم : طبقه اجتماعی
و ریشه های بسیار محکمی در زمین : زبان ، خانواده ، ثروت ، تحصیلات و ... که این ریشه ها جایی ما را در جمله مان مشخص می کنند . ما نیز چون درخت و کلمه درخت به زحمت بتوانیم از جمله ای به جمله دیگر برویم . از این رو و بر اساس همین وسوسه ها در این شعر ها کلمات را به معنایی که گفتم معادل واقعیت گرفته ام و معادل آدم ها
« واژه باید خود باد ، خود باران باشد » *سهراب سپهری ، صدای پای آب*
و برخلاف پوزخندهای روسنفرانه‌ی مرسوم، این فکر نه از متون فلسفی غرب که ریشه در فرهنگ و ادبیات ایران دارد ؛ از علم الحروف و اعتقاد های جفری به کلمات گرفته تا مولانا که نام یکی از مثنوی هایش را « مورچه ای که بر کاغذ می رفت و نوشتن قلم دید » می گذارد تا انوری که می گوید :

اگر انوری خواهد از روزگار
که یک لحظه بی « زای » « زحمت » زید
« مگس » را پدید آورد روزگار
که تا بر سر « رای » « زحمت » رید

این استفاده و بازی زبانی زیبای انوری مرا بر آن می دارد پیرسم کدام شاعر مدرن ما با زبان رفتاری چنین زیبا و ریزبینانه کرده است ؟ لازم ست تذکر دهم تعداد تلفظ (ز) را در سطر دوم و تلفظ (ر) را در سطر سوم بشمارید ؟
نگاهی که او در آن مگس مزاحم را به نقطه ای بدل کرده تا رحمت به زحمت بدل کند .
اگر مولانا راوبیش را مورچه ای قرار می دهد که بر روی متن حرکت می کند این مورچه در عمل کلمه ایست که او می نویسد و ما شاهد وجود آن روی متن خواهیم بود .
این نگاهییست که مرا واداشت به متن به مثابه جهان بنگرم و از به فرجام رساندن آدم ها در قالب زبان به شکلی از شعر دست پیدا کنم که تازه است .

حضور راوی که اغلب مولف است نیز پیشینه ای اسطوره ای دارد .
« در متون مقدس راوی اسم اعظم خداوند است ، اوست که بارها و بارها نبی را به شنیدن داستان های اقوام و پیامبران دیگر فرا می خواند و هم ازینرو مقام الوهیتی می یابد که به سیطره ی آن بر ادبیات ملل می انجامد .
اسطوره نیز از آنرو اسطوره می شود که روایتی ست با پدیدآورنده ای غایب . این غیاب هولناک دانای کل به او چهره ای الهی می بخشد . چهره ای که پارادوکس حضور و غیاب توامان است . .. مولوی نیز با نسبت دادن حکایتهاپیش به نی در گستره ای رمزگرایانه به تجربه ی عرفانی اشاره میکند که راوی را در طبقه ی اجتماعی ویژه ای قرار می دهد .
طبقه ی مشایخ صوفیه ؛ و این شیخوخیت خود در کلام استبدادی مثنوی معنوی هویداست . اصرار دانای کل بر آموزه های اخلاقی و استنتاجی مکتبی آن را در خاستگاه پیدایشش قرار می دهد . .. در غزلیات حافظ نیز که گهگاه به خرده روایت ها اجازه ی ورود داده می شود راوی از یک مقام قدسی برخوردار است .

صبحدم از عرش می آمد خروشی عقل گفت
قدسیان گویی که شعر حافظ از بر می کنند»

با اینهمه در این متون پارادوکس های دیگری - علاوه بر حضور و غیاب - چهره می نمایانند . راوی که گویی در پی دستیابی به مقام قدسی اسطوره ای ست بر خلاف متون کلاسیک مستاصل و درمانده تنها ناگزیر از روایت است . گویی که او جز ناظر بیطرف هیچ نیست . علاوه بر این شخصیت های روایت از فرمان او و روایت سر می پیچند . او قادر مطلق نیست و از اینروست که گاه در قالب کارگردان سینما ، نمایش ، نویسنده ی گزارش یا نامه ظاهر می شود

از تاریخ نویسی بیزارم و شاهد اینکه نخستین بار ست . اما :

بیش از یک دهه و چیزی در حدود دو دهه است که رویکرد به وزن آنهم به گستردگی یک بازگشت ادبی در میان توده انبوه شاعران جوان این سرزمین آغاز شده است که البته من با آن موافق نیستم به دلایلی که خواهم گفت ! اگر چه فضای رسمی ادبیات - که مطبوعات و محافل ادبی مرکزند - همواره آنرا ندیده گرفته اند اما هر کس رنج مسافرتی را به هر یک از شهر های ایران برخورد هموار کند خواهد دید که تعداد کسانی که در قوالب عروضی کار می کنند از آنها که در قوالب مدرن شعر می گویند اگر بیشتر نباشد کمتر نیست . و این بازگشت پس از دوران اوج دهه چهل با شاملو و فروغ و پس از آن رویایی و دیگران ... نشان از آن دارد که راهی که نیما آغاز کرده بود احتمالاً کمی از مسیر خود منحرف شده است !

در کشور های دیگر و زبان های دیگر که آنها نیز شاهد ظهور ادبیات مدرن - البته بصورت ریشه ای و خود جوش و نه از بالا - بوده اند دیگر به زحمت می توان - آنهم در میان جوانان - کسی را یافت که در قوالب موزون و کلاسیک شعر بگوید .

گرچه جریانات شعری در هاشان را بستند و شعر ایران تنها آنچه در مجلات ادبی پایتخت درج می شد تلقی گردید - و هر گاه کسی در راس مجله ای قرار گرفت تنها از همپالکی ها و هم جریان های خود شعر چاپ کرد تا شاید نامش در میان بی نهایت موج سازان تاریخ ادبیات باقی بماند - و ما بجز چاپ شعر در مجلاتی مثل اطلاعات هفتگی ! و مجله جوانان ! تریبونی نیافتیم و عطای آنرا هم به لقایش بخشیدیم .

در بحبوحه دهه شصت و اوائل دهه هفتاد پس از فطرت شعر جنگ و شعر انقلاب - که آنها هم در رویکرد به وزن بی تاثیر نبودند چه اینکه با برپایی گرد هم آبی ها و چاپ آثار از آن حمایت می شد و جوانتر ها که اکثراً در مسابقات دانش آموزی و دانش جویی و بر پایه حس رقابت شرکت می کردند خواه نا خواه به آن سمت متمایل می شدند - زمزمه سرایش غزل نو آغاز شد .

پیش از این تجربیاتی بودند چنان که بیشتر گفتم فقط تمریناتی :

سیمین بهبهانی که سعی در آشتی زبان تازه با قالب کهن داشت به ورطه تمریناتی وزنی افتاد و از آن فراتر نرفت هر چند به عنوان راهگشا برای او احترام بسیاری قائم ، اما او در این تمرینات تنها توانست به این نکته نزدیک شود و برسد که وزن در قالب را می توان با تمهیداتی رام کرد و برای سرایش از آن بهره برد .

چه اینکه سیمین انسانی از نسلهای پیش از ماست و نمی توان از او انتظار داشت بیش از این آوانگارد باشد و همین تلاش برای ستایش او کافی ست چه اینکه من او را از شاعران متوقف شده ای چون مشیری و مصدق آوانگارد تر می دانم . نه به این دلیل که به غزل پرداخته ، که به دلیل اینکه او در قالب از پیش آماده ای که نیما با خون و زندگی معرفت کرد شعر نگفت و به امتحان راهی پرداخت که می دانیم و لازم ست که بگویم اگر متوقف شده را برای

مشیری بکار بردم به دلیل این نیست که به او علاقه ندارم که او را صاحب ذهنیتی کلاسیک می دانم و معتقدم او تا پایان عمر در شعر کوچه اش متوقف شد اما نگاهی به غزل « نگاه کن به شتر آری » که سعی بر باز تولید سوره ای از قرآن به عنوان یکی از متون کلاسیک در قالب یک غزل دارد و یا نگاه مبتنی طنز اجتماعی در غزل « کودک روانه از پی بود » نشان می دهد که راهی را که سیمین در امتداد آن حرکت می کرد به کجا می انجامید و تا چه حد درست بود او در غزلش به دنبال نوعی بافت دراماتیک بود و این نکته در می توان با نگاهی به چهارپاره های نخستینش دریافت و غزلهای جدیدترش .

در باره حسین منزوی نیز باید بگویم که او شاعر خوبی ست و و نمونه روشن ذات تغزل و نگاه دیونیزوسی به شعر اما در قالب کلاسیک . منزوی هرگز نخواست که از قالب غزل چیز دیگری بسازد و به همین دلیل است که من هم ناچارم او رانه به عنوان راهگشا که به عنوان امتداد غزل کلاسیک تا امروز ارزیابی کنم.

حسین منزوی غزلسرای خوبی ست و همه ظرفیت های کلاسیک غزل را می شناسد - هر چند نمی تواند و نتوانسته از آنها به اندازه حافظ استفاده کند - او صدای غزل کلاسیک در عصر ماست اما نکته ای که می خواهم از شعر او بیرون بکشم اینست :

زن جوان غزلی با ردیف آمد بود
که بر صحیفه تقدیر من مسود بود

...

زنی که آمدنش مثل (آ) ی آمدنش
رهای نفس از حبس های ممتد بود

نگاهی که منزوی در این دو سطر می کند از نوع نگاهیبست که انوری می کند و سهراب سپهری . ابیات منزوی گریه به همان ساخت زبانی می رسند که مد نظر منند ، اما غزل در نهایت کلاسیک باقی می ماند زیرا از همان زبان و ظرفیت های پیش از خود بهره می گیرد و تنها گاهی سطر های درخشانی نظیر این چهره نشان می دهند . در شعر

منزوی نیز مانند سیمین و دیگران واحد بیت است و ساخت به جای فرم حاکم ست یعنی شعرها به فرم نمی رسد می توان ابیاتی را از شعر خواند و ابیاتی را حذف کرد بدون اینکه به زیبایی و یا ساختمان اثر لطمه ای وارد شود جدا از این تفاوت او با سیمین در این ست که سیمین با ساخت زبانی معاصر دست پیدا نمی کند و منزوی نسبت به وزن بی تفاوت می ماند ، یعنی وزن شعر منزوی خواننده را به مانند لالایی تکان می دهد و خوانند ناگزیر از دانستن این نکته است که : تو داری غزل می خوانی

در باره بهمنی نظری ندارم به گمان من او تنها سعی می کند که در غزل میان لحن محاوره - که با نگاهی به همان مجموعه اولش « باغ لال » می توان دریافت دلمشغولی اوست - و قالب آشتی ایجاد کند و به گمان من در همین مورد هم خیلی موفق نیست چون مشخصات کار او هم هر چند هیچگاه به قوت سیمین بهیچانی و حسین منزوی نیست اما کلاسیک است .

و اما چنان که گفته شد در اواخر دهه شصت و ابتدای دهه هفتاد تجربیات تازه ای رخ داد : در ابتدا غزلها عاشقانه و سانتیماننال - تاکید می کنم سانتیماننال که بی تاثیر از کارهای سید علی صالحی و محمد علی بهمنی نبود و به سویی پرکردن سطرها با کلمات رمانتیک و اشیاء مدرن نظیر اتوبوس و تلفن و ایستگاه و غیره می رفت - بودند و پس از آن غزل سیاه - که محمد سعید میرزایی با نگاهی به کارهای نادر پور و نوذر پرنگ و بعضا هدایت و آلن یو بحق نماینده و آغاز گر آن بود - و پس از آن غزل کارتونی یا انیمیشن - که گونه ای از نوشتار بود که تصاویر آن جز با انیمیشن به ذهن متبادر نمی شد - که من و سعید میرزایی آغاز کردیم - محمد سعید میرزایی با وجود جوانی غزلسرای کلاسیک خوبی ست و بسیار خوب . او در یک مقطع زمانی راهگشا و از پیشتازان جنبش غزل جوان ایران بود هر چند بعد تر به مدرنیزاسیون رضا داد و آنچه در کتاب مرد بی مورد از او دیده شد حتی ادامه حرکت پیشین خودش نیز نبود . او به فضاهای فانتزی و استفاده دائمی از اشیائی که به کلیشه های این گونه از غزل تبدیل شده بودند دلخوش کرد و سر آخر به دامان کلاسیسم نخستینش آویخت - و هر یک از این گونه ها نمایندگان دیگری هم داشتند و دارند و منم تجربیاتی در هریک از آنها بدست آوردم .

اما از ابتدای دهه هفتاد اندیشه سرایش غزل نه به عنوان وسیله ای برای شرکت در مسابقات دانش آموزی و نه به عنوان ... که به عنوان قالبی موثر در شعر امروز فارسی ذهن مرا بخود مشغول ساخت که تجربیاتم نه در این کتاب که به این کتاب انجامید و قضاوت آن با شماست .

از آنجا که - چنانکه گفتم - به مطبوعات راه نداشتیم و فضا به نفع ما نبود به گفتگوها و جلسات دوستانه دلخوش کردیم که اینگونه ، فرمها و گاهی خود تجربیات به سرقت رفت و بدتر از آن کپی شد . اما گفتگوی من در این باره نیست که شما اصل و بدل را از هم تشخیص دهید که در باره اینست که خلاصه و فهرست وار آنچه در نظر داشته و به آن دست یافته یا نیافته ام با شما در میان بگذارم . و در آخر این که این نکات تنها درباره غزل نیستند که غزل شعر است و پیش از آن که درباره فرم قالب و موسیقی غزل سخنی به میان آید نخست باید به باز تعریف عناصر شاکلی شعر دست زد .

دورنما

دور نما مجموعه تمام عناصر شاکلی شعر است . مجموعه فرم قالب و فرم شعر و موسیقی و تصاویر و ... دورنما را برابر آن مفهومی می گذاریم که به غلط فرم نامیده می شود . دورنما تمامیت شعر است . تمام هر آنچه در شعر دیده می شود و به ذهن متبادر می شود .

می خواهیم فرم شعر را به مثابه ارتباط درونی مدلول هایی که زبان به آنها اشاره دارد - هر چند این مدلول ها در ذهن های مختلف متفاوت باشند و تفاوت تاویل ها به همین دلیل است - بگیرم و فرم قالب یا فرم ظاهری را به معنی شکل نوشتاری شعر : چینش و رسم الخط و ... به همین دلیل نیازمند آنیم که مفهومی را که تا کنون از آن به نام فرم یاد می شد باز تعریف کنیم و دورنما تلاشی در این جهت است . دورنما قابی ست که شعر در آن معنی یافته و آفریده شده است . ظرفی که شعر مطروف آن است . چهارچوبی که تمامی عناصر شاکلی در آن به ارتباط و هارمونی دست می یابند .

آهنگ (موسیقی)

آهنگ از عناصر شاکلی شعر است . لزوماً به معنی وزن نیست . آهنگ شعر می تواند موسیقی درونی شعر باشد و حتی گاهی سکوت .

شعر کامل ناگزیر از داشتن آهنگ است زیرا اگر پای تئوری هم در میان نباشد ذائقه مخاطب فارسی زبان آهنگ و موسیقی را از ملزومات شعر می داند ، هر چند این موسیقی سکوت باشد که سکوت نیز ارزش موسیقایی دارد . این که شعر کامل ناگزیر از داشتن موسیقی ست به معنای یک موسیقی مداوم و یا ... نیز نیست . هر گونه هارمونی آهنگین در هر نقطه ای از شعر آهنگ شعر است و متر و میزان آن دورنمای شعر است . میزان هارمونی که این آهنگ با روایت ، فرم و سایر عناصر شاکلی شعر برقرار می کند .

وزن

وزن گونه ای از آهنگ است . آنان که با وزن سرسختانه مخالفند به همان اندازه گرفتار دگماتیسم اند که مخلفان با بی وزنی و به همان اندازه که مخالفان نیما . زمانی قالب عروضی دارای تقدس بودندو نیما با شکستن این تقدس کار بزرگی را صورت داد . هیچ چیز در خود و بخودی خود مقدس نیست . عقاید متون صور و حتی افراد را می توان

تقدس بخشید . اگر چه پس از تثبیت تقدس این پدیده ها می کوشند خود را مطلق اعلام کرده و به همین شکل حفظ کنند ، اما دست نزدنی بودن یعنی تقدیس در حقیقت واقعه ایست که در تاریخ اتفاق می افتد و محصول فشار های متعدد و پیچیده ایست که در زمان وقوع بر آن اعمال می شود و وقایع تاریخی باید همیشه در معرض تردید ، واسازی و حتی باطل شدن باشند . احترام گذاشتن به تقدس یعنی فلج شدن به دست تقدس . ایده تقدس محافظه کارانه ترین ایده در هر فرهنگ است . زیرا ایده های دیگر نظیر تردید ، پیشرفت و تحول را به نوعی جنایت تبدیل می کند . زمانی قوالب عروضی نرم بودند و نیما با شکستن آنها آنها را از صورت نرم خارج کرد و امروزه سرایش در قوالب عروضی خارج از نرم است و البته این به معنای هر نوع سرایش در قالب نیست . به معنای سرودن شعر نیست که شعر امروز باشد و شعری که ادعای پیشروی دارد و البته هر شاعری شعرش را شعر امروز می داند اما اجازه دهید بحث در این باره را به ذائقه مخاطب واگذار کنیم .

عقیده بر اینست که وزن دست و پای ما را می بندد و ما را محدود می کند ، اما من می پرسم با سایر عناصر شاکلی شعر چه می کنید ؟

ذهن شاعر همانگونه نسبت به وزن تربیت می شود - یا باید بشود - که نسبت به فرم و یا ... مگر نه اینکه هر شاعری در قوالب بی وزن هم باید از عناصر شاکلی بهره بگیرد و اگر از پس آنها برنیاید هرگز شعر خوبی نخواهد سرود ؟ آیا ما همواره در جستجوی راههای آزادی بی حد و حصر شاعری هستیم و هدف ؟ آیا شاعر که آسمان و زمین را در قالب قفس می انداخت دیگر نیاز به قفس ندارد ؟ آزادی بی حد و حصر به چه می انجامد ؟ امروزه ما آزادیم زیرا در میان سفسطه های پست مدرنیستی و در جهان نسبی به هر آنچه شعر اطلاق کنیم ، شعر است . اما آیا این ارضایمان می کند و فرا تر از آن آیا کسی حق ندارد از راه دست و پنجه نرم کردن با محدودیت شعر بدست آورد و اگر چنین کرد نمی توانیم او را هم بپذیریم ؟ گمان من این است که آزادی بی حد و حصر شاعری نیز امروزه نرم است و می توان به عدول از آن نیز به مثابه یک پیشنهاد نگریست .

منتقدین من می گویند : این کار پس از نیما بیهوده خواهد بود

پاسخ من اینست : این هم ادامه منطقی نیماست

شکسته شدن وزن قالب به دست نیما به معنی آن نیست که از این پس یکی از ابزار های شعر فارسی کارایی خود را از دست داده و استفاده از آن ممکن نیست . نیما وزن قالب را به عنوان یک تصنع شکست ، اما شعر ما پس از نیما گرفتار تصنع زبانی و تصنع آوایی و ... شد و اگر من در وزن دچار محدودیت نباشم و بتوانم در قالب شعر بگویم - آنچه از سوی ذائقه عمومی مردم فارسی زبان شعر شناخته می شود و نه داستان کوتاه یا رمان یا هذیان ! - و اگر زبان شعر من به سبب وزن دچار کهنگی و تکرار نباشد چه کسی باید مجوز سرایش مرا صادر کند ؟

من وزن را نه به عنوان دلیل اثبات اینکه آنچه نوشته ام شعر است که به عنوان یکی از عناصر شاکلی شعرم بکار می برم زیرا وزن به من سیستم دیگری در انتخاب کلمات اعطا می کند :

اگر بخواهیم شماره تلفن کسی را از یک دفترچه راهنمای تلفن پیدا کنیم ، این کار بسیار ساده است اما برعکس آن اگر غیر ممکن نباشد طاقت فرساست و دلیل آنهم البته واضح است ، زیرا این نوع راهنما ها و البته اکثر راهنماهای دیگر بر اساس ترتیب حروف الفبا تنظیم می شوند کلمات در ذهن ما بر اساس معانی و احساس های که در ما بر می انگیزند و در فایل های جداگانه و گاه دور از هم در حافظه زبانی ما طبقه بندی می شوند و ما با هر حس یا معنی معادل آنرا می یابیم . اما وزن غیر ممکن را ممکن می سازد ، یعنی :

در آن سرایش شاعر بجای آنکه بر سر چند واژه مترادف مردد بماند - یا به چینش موزاییکی و مصنوعی کلمات بر اساس موسیقی آوایی روی آورد - ناخودآگاه او - بر اساس هجا بندی آن کلمه - آنرا سر جاییش قرار می دهد زیرا ذهن شاعر در آن لحظه به کلمه ای یا معنی مثلا شادی فکر نمی کند که یک کلمه دو هجایی مثلا با یک هجایی کوتاه و یک هجایی کشیده را جستجو می کند و اینگونه دسترسی به ناخودآگاه آسان تر است .

یعنی از زمانی که هارمونی وزن در جان شاعر سر بلند می کند و روایت یا ضد روایت آغاز می شود شعر خود به خود پیش می رود و این یعنی زندگی دوباره برای افسانه الهام .

اینکه وزن ما را به استفاده از زبان ارکاییک و می دارد اندیشه ایست که شاعران پیشین به ذهن ما القا کرده اند و به راحتی می توان دریافت که بافت مندرس کلمات نه به واسطه وزن که به دلیل ذهنیت کلاسیک شاعران است . می توان نگاهی به گزیده های غزل معاصر ! - که بسیارند - انداخت و دید که این موضوع از کجا آب می خورد .

که : آنها که در قوالب بی وزن سر به سر رمبو می گذارند اگر ناچار شوند غزلی بسرایند به شمع و گل و پروانه و مطرب پناه می برند .

در تجربیاتم کوشیده ام با استفاده از زحافات و اختیارات شاعری وزن را تا مانوس کنم تا خواننده به جای آنکه وزن غزل را دور بزند و خود را با آن تکان دهد تنها هارمونی غزل به جانش راه یابد .

در این مجموعه غزلهای بسیاری در وزن های طولانی و نامانوس وجود دارد که می توان روی کاغذ تقطیعشان کرد و وزنشان را بدست آورد و تجربیاتی هم هست که ممکن نیست با شنیدن بتوان وزنشان را کشف کرد و تنها روی کاغذ ست که می توان به وزنشان پی برد و غزلهایی هستند که وزنشان در حدود کلمه ای مخدوش است و البته تنها روی کاغذ ست که می توان این خدشه را دریافت . - گاه اهمیت واژه چنان بوده که هنگام بازخوانی ترجیح داده ام همانجا باشد و وزن را همانطور رها کرده ام - اما :

اگر کسی می خواهد روی کاغذ برای غزل من ایراد وزنی بیابد از او بینهایت عذر می خواهم و می خواهم که کتابم را ببندد و مرا ببخشد !

و اگر کسی به لحاظ آوایی و شنیداری در غزلی دچار مشکل می شود - که یقینم می گوید چنین نیست - از او خواهش می کنم این نکته را به من گوشزد کند .

زیرا این متون به لحاظ فرم و شکل نوشتار - بخصوص در مورد علائم دستوری و جملات معترضه بسیار - دیداری ست و به لحاظ موسیقایی به شدت شنیداری چون ایمان دارم موسیقی یک هنر شنیداری ست .

روایت

روایت کلیت مفهومیست که در شعر اتفاق می افتد و تفاوت آن با دورنما - برای آنکه دچار اشتباه در تعریف نشویم - در اینست که فاقد موسیقی و یا فرم قالب و ... است و تنها در حدود مفاهیم ذهنی تعریف می شود و تفاوت آن با فرم در اینست که یک کلیت است بیشتر تا به بیان ظرایف و ارتباطات بین تمام مدلول ها بپردازد . چیزی از ژانر داستان در ژانر شعر هست - چنان که بر عکس آن نیز صادق است - و آن روایت است و تفاوت این دو در این ست که در شعر روایت مستلزم بیان چرایی ها و علت ها و جزئیات نیست - هر چند در شعری چنین نیز باشد ولی قاعده کلی تا به حال چنین است - و تفاوت آن با فرم تفاوت ظریفیست . همان تفاوت ظریفی که بین طرح و قصه در ادبیات داستانی وجود دارد . شاید در روایت بتوان به ارتباط بین مدلل ها پی برد ولی شما بجای آن که به نقشه ساختمان نگاه کنید گویی به خود آن نگاه می کنید و تنها روابطی به چشم می آید که در نخستین لایه دیده می شوند . مثلا اگر شعری دارای دو یا چند روایت باشد ما در هر یک از این روایت ها گویی با آن دسته از روابطی روبرو هستیم که به پیشبرد آن روایت کمک می کنند و از سایر ارتباطات بی خبر می مانیم اما فرم تمام این روایت ها را با هم و در هم و تمام ارتباطات را با هم و در هم نشان می دهد . روایت ها سطوح مختلف یک فرمانده خواه در رمان و خواه در شعر . در شعر نیز چون سایر ژانر های ادبی امکان این که در کنار یک روایت اصلی روایت های فرعی دیگری هم حضور داشته باشند وجود دارد .

در این کتاب نیز روایت چنان که در سطر های پیش از این هم اشاره شد ، یکه نیست . گاه چند روایت با هم و در هم جریان دارند و همیشه روایت سرایش یکی از این روایت هاست . روایتی که به خالق اثر اشاره دارد و به پارادوکس حضور او و حضور خالق متون کلاسیک - چون کتاب مقدس - می انجامد . گاه این اشاره به خود متن اشاره می کند - شعر توارد - که اشاره اش به این سمت است : خالق شعر خود شعر و خالق متن خود متن و خالق جهان خود جهان و از این رو گویی گونه ای از تفکر را به چالش می کشد . گاه نیز روایت شعر نغی روایت و یا به چالش کشیدن خود روایت و لزوم وجود آن است که چنان که پیشتر آمد به فضای خالی و ... اشاره دارد .

زبان

زبان از عناصر شاکلی شعر است . آنچه در مورد این عنصر شاکلی مهم است اینست که زبان چیزی جز یافت کلمات نیست و کلمه ابزار کار شاعر ست . چنانکه می دانید و در بخش های دیگر هم تاکید بسیار کرده ام : موسیقی و فرم و سایر عناصر شاکلی را نمی توان واقعا از هم تفکیک کرد و در واقع تمام عناصر شاکلی نیز در زبان و بوسیله کلمات شکل می گیرند اما نکته اینست که هر چند در یک متن نمی توان به تفکیک این عناصر رسید اما زمانی که درباره متنی صحبت می شود می توان در باره زبان آن فارغ از سایر عناصر به بحث پرداخت . شاید با مثالی از ریاضیات جدید بتوان این موضوع را روشن تر کرد ، این تفکیک گویی در باره مجموعه ای صورت می گیرد - متن - که متشکل از چندین مجموعه دیگر ست که با هم اشتراک بسیار دارند و در واقع اعضاء هریک از این زیر مجموعه ها اعضاء زیر مجموعه های دیگر نیز هست .

زبان به عنوان مجموعه کلماتی که متن را شکل می دهند فارغ از سایر عناصر نیز عنصر بسیار مهمیست . از آنجا که زبان عنصری ست که زمان شامل آن است - همانند همه چیز - و با گذشت زمان تغییر می کند ، خواه کم و خواه بسیار ، نگاه به زبان نمی تواند فارغ از عناصر محیطی و فرهنگی آن زبان دقیق باشد . زبان کار هر شاعری را - همانطور که سایر عناصر را - در حیطه زمانی و بستر تاریخی تجربی اش باید سنجید . بسیار شاعرانی که از این قابلیت زبان سود جسته اند و گاه نقطه ضعفی را به قوت تبدیل کرده اند . زنده یاد احمد شاملو از زبان آرکاییکی برای سرایش بهره می گیرد و این به نقطه قوت او بدل می شود زیرا او ادعای حذف کامل اوزان عروضی را دارد و ناچار است که این نگاه تازه به شعر را رسمیت بخشد . او از ادبیت زبانی به جای اوزان عروضی استفاده می کند تا کارش را به مثابه شعر تعریف کند . این آزادی اوست- هر چند این کار او را خلاف جهت انقلاب نیما ارزیابی می کنم زیرا پایه های انقلاب نیما را از میان بردن تصنع وزنی - به مثابه تعریف شعر و رسیدن به ذات شعر - و رسیدن به دکلاماسیون طبیعی کلام می دانم و شاملو در هریچ کدام از این دو حوزه کاری نکرد - و اعتقاد من بر اینست که او در انجام چنین عملی آزادی داشته و انتخاب او تحسین مرا بر می انگیزد و چه بسا شباهتی نیز در رفتار او با خود بیابم و تفاوتی هر شاعری نیاز مند تفاوت است با انبوه شاعران دیگر . مهم ترین توصیه به یک شاعر جوان اینست که : همه کار های دیگران را ببین و لمس کن و آنگاه که همه راه های رفته را شناختی به راهی برو که هرگز کسی نرفته است . او قالب پیش از خود را کنار می نهد و از قالب - دورنما ی - نو بهره می گیرد و آن را با زبان کهن می آمیزد . و من نیز چنین رویکردی دارم . من در این کار ها در قالب کهن دورنمای تازه می خواهم . تفاوت ما اینست که او از ادبیت زبان بهره می گیرد تا شعرش را تعریف کند اما من از قالب بهره نمی گیرم و چه بسا در صدد تخریب و ویرانی آن هستم . اما در هر دوی این رویکردها ، رویکرد آمیزش به چشم می خورد .

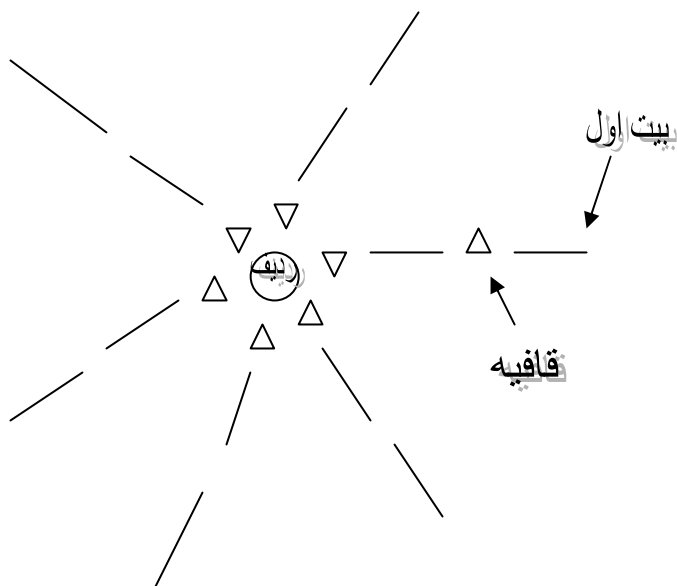
اما نکته اینست که او نیز به فراست و تیز هوشی حدود این آمیزش را حتی در آن زمان می شناخت . واژه های او همانقدر که کهن اند به گوش آشنا می آیند . او از خط قرمز زیانش فرا تر نمی رود . او خوب می داند که آنسوی خط قرمز خواننده برای خوانش شعری نیازمند به فرهنگ لغت خواهد بود و این یعنی قطع ارتباط . کاری که بسیاری از معاصران ما نمی دانند . استفاده از فرم های تازه و پیشنهاد های پساساختار گرایی و سایر مباحث فلسفه روز هنر ارتقاء ذائقه مخاطبان است اما آنسوی خط قرمز ...

زبان و زبانیت زبان _ خوب می دانم که این لغت درست نیست اما مثل واژه شعریت ناگذیر از استفاده آنم - نباید چنان بر سایر عناصر شاکلی غلبه کند که هارمونی از دست برود . از دست رفتن هارمونی یعنی سقوط درجه زیبایی اثر .

فرم قالب یا شکل ظاهری

دکتر براهنی در کتاب طلا در مس دو شکل برای شعر تعریف می کند : شکل ظاهری و شکل ذهنی
دکتر براهنی آهنگ و موسیقی شعر را به علاوه فرم قالب آن، شکل ظاهری شعر می گیرد اما تداخل این دو آنقدر زیاد نیست - زیرا تمام عناصر شعر با هم تداخل دارند و اگر بنا را به تفکیک برای تلاش در تعریف بگذاریم تداخل این دو عنصر از سایر عناصر بیشتر نیست - که آنها را ذیل یک عنوان دسته بندی کرد . من در این کتاب شکل ظاهری را - که از آن به عنوان فرم قالب نام برده ام - تمامی عناصر دیداری شعر می گیرم .
چه بسا در شعری ما با سکوتی طولانی روبرو هستیم که جزء جدانشدنی فرم شعر است و به دلیل اینکه وزنی ندارد نمی توان آن را جزء شکل ظاهری تعریف نکرد. اگر در شعری با صفحه ای سفید در میانه یا مثلا پایان شعر روبرو باشیم، این صفحه سفید همانقدر جزء فرم قالب یا شکل ظاهریست که تساوی سطر ها در غزل - غزلی که شعر باشد یعنی فرم شعر داشته باشد -.

فرم مستدیر (فرم قالب) :
فرم قالب غزل چنانکه در گذشته می نوشتند چنین است :



یعنی ردیف در وسط و ابیات به آن ختم می شوند . این شکل دایره ای فرضی از غزل به دست می دهد . قصد من این بود برای این دایره - یا کره که چگونگی تبدیل آن به کره نیز در ادامه خواهد آمد - شعاعی تعریف کنم .
در هنرهای دراماتیک هر دیالوگ ، حرکت ، شخصیت یا آکسسواری باید به پیشبرد دراماتیک اثر بینجامد و به قول چخوف : هر تفنگی که روی صحنه دیده می شود باید شلیک کند .
تعریف من از این شعاع این است : شعاع این دایره - یا کره - باید به اندازه ی پیشبرد دراماتیک روایت و یا ضد روایت باشد . و هر سطر و یا دو سطر - بیت - (در تصویر بالا نیز اگر به جای واژه ی دو سطر از بیت استفاده کردم به دلیل عدم آشنایی اولیه با این واژه است .) که به اندازه ی این شعاع نباشند در این دایره نمی گنجند و جزء این فرم نیستند .

این به دراماتیزه شدن بافت متن و استحکام عمودی آن می انجامد .
بافت عمودی به این معنا که هیچ سطر یا دوسطری به تنهایی معنای کاملی را حمل نمی کنند بلکه تمامی متن است که شعر را شکل می دهد . عدم حضور شاه بیت نیز به همین اعتبار است . نمی توان سطر را به یاد آورد و زمزمه کرد مگر به واسطه ی تصویری که جدا از شعر ، زیبا باشد و در چنین حالتی نیز اگر سطر به تنهایی خوانده شود از زیبایی آن کاسته خواهد شد . این به تعبیر دیگری همان وضعیت است . وضعیتی که پرسناژها در آن زندانی اند ؛

قافیه و ردیف دو عنصر شاخص فرم قالب غزل هستند که اشاره ای کوتاه به آنها دارم :

قافیه

قافیه قابل حدس قاتل متن ست .

قافیه مسیر روایت را هنگام سرایش تعیین می کند و در پیشبرد دراماتیک روایت و یا ضد روایت موثر است اما نباید به هیچ روی با شعاع غزل متنافر باشد . (شعاع غزل را در بخش فرم تعریف خواهیم کرد .)
تصرف قافیه های سخت - آنها که تعداد کلمات هم قافیه شان کم است - از بزرگترین اشتباهات شاعران تازه کار و حتی حرفه ایست ، زیرا آنکه قافیه سخت تصرف می کند در واقع می خواهد با حضور هر یک از این کلمات دور از ذهن مخاطب شعبده بازی کند و در این راه شعر نخواهد گفت .
اگر روایت طولانی و سخت باشد سطر ها طولانی شده و در واقع هر کدام وزنی دو برابر حالت معمول پیدا می کنند و در این حالت قافیه ها نسبت به تعداد کلمات دیگر متن نصف شده اند و دست شاعر در سرایش این غزلها باز تر است .

مسیرم در این تجربیات به سمت یکدست کردن کلمات با قافیه و ردیف بوده چنانکه بر خلاف نظر شمس قیس قافیه دیگر رکنی در ابیات نیست و کلمه ای ست در متن ، همین .

اگر قافیه توان موصوف یا مضاف شدن را داشته باشد - مانند غزلهای : گزارش یا سکه -

توانایی فراروی از قالب را به غزل می دهد و متن را به سوی ژانر ها و گونه های دیگر ادبی می برد مثل غزل گزارش

...

سجع آوایی قافیه از علاقمندی های شاعر به متن است . شاهد ، در همین ادبیات معاصر شاعر خوبی را نمی توان یافت که در آثارش از آن بهره نگرفته باشد .

در ذهن مخاطبان فارسی زبان قافیه از ارکان شعر است و هم ازینروست که شاعران با تکیه بر ناخودآگاه قومی شان از آن سود می برند . مردم هرگاه کلامی را - حتا اگر موزون نباشد - آراسته به سجع آوایی قافیه ببینند نخستین تصورشان شعر خواهد بود . اما این شعرها از آنرو مقفا نیستند که شعر نام بگیرند که شعریت آنها را باید در پشت متن یافت شاهد این که در بسیاری از این شعر ها قافیه چنان پنهان است که سجع آوایی آن هم دیگر به چشم نمی خورد زیرا چنان که گفته شد و هر شعر با شعر دیگر متفاوت است گاه ضرورت کمرنگ شدن سجع آوایی آن بوده و گاه ضرورت تاکید بر آن . گاه این قافیه ها نیمی از یک کلمه اند که نیمه ی دیگر آن را باید در ابتدای سطر بعد یافت که این نیز از دور دست تاریخ شعر فارسی وجود داشته و من نیز در این تجربه ها امکان استفاده از آن را به دست آورده ام و به اعتبار آن می توان به این پیشنهاد اندیشید که می توان با شکستن قافیه به آزادی کامل در عین استفاده از آن رسید .

علاوه بر این استفاده از دیالوگ که به اعتبار سخن پرسوناژ بودن در واقع صدای دیگری ست جز صدای مولف و یا راوی ، و می تواند از زبان گفتار سود ببرد با کلماتی که به دلیل کاربرد در زبان محاوره استحاله یافته ، شکسته شده ، و یا خورده شده اند امکانات بسیار زیاد دیگری در این حوزه به دست می دهد .

گاه حتی قافیه کلمه ایست که چند حرف آخر آن حذف شده چنان که فردوسی هم در شاهنامه گاه توران زمی... را با خرمی قافیه کرده است .

قافیه ی غیر قابل حدس لذت کشفی به مخاطب می دهد که او را در متن سهیم می کند و بر جذابیت متن می افزاید .

ردیف

ردیف هر چه کوتاه تر بهتر .

ردیف بلند فضای شعر را تلف می کند و آنرا به سوی همان تلقی کلاسیک سوق می دهد و خواننده از تکرار آن

احساس ملال می کند .

بر خلاف تلقی کلاسیک که در آن ردیف میخ کار محسوب می شود . به استحکام آن می افزاید ، ردیف های من عموماً یا کوتاهند و یا غزلها بدون ردیف سروده شده اند و این درست بر خلاف غزل کلاسیک است که ردیف میخ کار محسوب می شد . در واقع در هر کدام از این متون که ردیف به چشم می خورد ایده آل آنست که در هیچ دو سطر ردیف یک کارکرد را نداشته باشد و همواره دچار استحاله در معنا باشد .

فرم شعر

تعریفی که دکتر براهنی از فرم شعر - که البته او به نام شکل ذهنی و یا قالب درونی می دهد طرح تکوین تصاویر است . این نگاه خیلی ایماژیستی به نظر می رسد . شنیدن نام هر شیء، تصویر آن را به ذهن متبادر می کند اما این تصویر به معنی تصویر شاعرانه نیست . منظورم این نیست که نیت دکتر براهنی از بکار بردن واژه تصویر ، تصویر شاعرانه است . منظور این است که نام بردن از اشیاء به تصویر سازی نمی انجامد . نام ها اجزاء تصویر هستند و اگر منظور او از تصویر این کلیت است، او در تعریف فرم چیزی را ناگفته باقی گذاشته است. زیرا که ارتباط عناصر روایی شعر، حتی اگر تصویر نباشند و همچنین صداها و... نیز اجزاء فرم اند و نمی توان آنها را ندیده گرفت . نام ها که دال ها هستند فارق از تصاویر نیز با هم ایجاد فرم می کنند و اتفاقاً ارتباطی که این دالها از گوشه های مختلف شعر با هم دارند فرم شعر را شکل می دهد .

فرم شعر به روایت و یا ضد روایتی که شعر بستر آن است نیز بستگی دارد اما این بستگی نیز تمام و تمام نیست . یعنی دالها فارغ از شکل روایت نیز با هم ارتباط دارند و از این رو فرم هر شعر پیچیده تر از آن است که بتوان آن را رسم کرد و در گروه های کلی تر دسته بندی کرد و اگر بتوان دو شعر را در یک گروه دسته بندی کرد یکی از آن دو شعر محکوم به نابودی است .

دکتر در پا نویس صفحه ۳۶ چاپ اول طلا در مس چنین می نویسد که : هستند شعر هایی که در یک وزن و ردیف و قافیه ساخته شده اند ولی شکل ذهنی آنها با هم فرق می کند و به دلیل همین شکل ذهنی است که هر شعر را بصورت حادثه روحی در می آورد .

او در این سطر به نکته درستی اشاره می کند و آن اینکه داشتن وزن و ردیف و قافیه دلیل عدم توانایی شعر برای دست یابی به فرم مناسب خود نیست و نکته من اینست که شعری که در چهارچوب قالب به فرم خود دست می یابد و به حادثه ای یگانه بدل می شود، مسلماً نمی توانسته خارج از آن قالب به فرم مناسب دست یابد و به ناگزیر در قالب آفریده شده زیرا این دو عنصر شاکلی در این برخورد توانسته اند چنین شکلی را خلق کنند و خارج از این احتمال ، احتمال دیگری برای آفرینش آن مفروض نیست - هر چند باید احتمال همه عناصر شاکلی دیگر را نیز در نظر گرفت -

فرم شعر در غزل

پس فرم هر شعر با شعر دیگر متفاوت است . گرچه این ماریچ ها که طرح پیشبرد روایت بر اساس تصاویر و شخصیت ها و موسیقی و ...، مانند میکس و موتاژ در سینما ، یا مسیر حضور عناصر در جهت روایت یا ضد روایتند ، درون دایره - یا کره - جای می گیرند .

در نتیجه هر متن - غزل - تپله ای شیشه ای خواهد بود که گرچه گرد و کروی است اما آنچه به آن معنا می بخشد و آنرا زیبا جلوه میدهد ماده ای ست رنگی ، در وسط آن با شکلی مسلماً غیر کروی ؛

آنچه در بخش فرم قالب آمد ضرورتی است در باره ی اینکه این دایره یا کره - که شکلی کامل است - چگونه شکل می گیرد . به بیان دیگر در جهت حذف زواید و تاکید بر بایستگی حضور عناصری که چون چرخ دنده های یک ماشین ، روایت یا ضد روایت را پیش می برد . در واقع زبان ، فضا ، روایت ، موسیقی ، پرسناژها ، لحن راوی و قافیه - چنانچه در بخش قافیه گفتم ، قافیه های شکسته یا قافیه هایی که توانایی موصوف یا مضاف شدن دارند خصوصیتی در متن ایجاد می کنند که توانایی فراروی از قالب و تبدیل به ژانرهای دیگر را در متن ایجاد می کنند و این یکی دیگر از تعیین کننده ترین عوامل فرم است - و ... فرم شعر را شکل می دهند و فرم چگونگی کارکرد این عناصر در کنار هم است . فرم آزمایشگاهی است که نتیجه ی ترکیب عناصر شاکلی شعر را در خود دارد و آنگاه چون فرمولی قابل کشف است . حاصلضرب امکانات وزن ، قافیه ، ردیف ، روایت و ... و فرم ، این خصوصیت را در این کتاب برجسته می کند که : هر شعر در گیر و دار این محدودیت ها و امکانات سنفونی غیر قابل تکراری است که این عناصر بداهه نوازان آند و تنها و تنها یک بار آنرا به اجرا در می آورند . این بازیگران توانایی دوبار روی صحنه بردن این نمایش بداهه را ندارند و ازینروست که هیچ کدام از این متون با هم همخوانی ندارند و در واقع همخوانی دو متن با هم به نابودی ضعیف تر می انجامد . من به عنوان یک شاعر تجربه گرا تمام متن هایی را که تحت الشعاع متن دیگری به اجرا رسیده اند ، مستحق نابودی یافتنم و ازینرو این متون به این کتاب راه نیافتند . قدرت این غزل در اینست . در این نکته که در هر کدام از این غزلها بازیگران ثابت که همان عناصر شاکلی شعرند بسته به روایت یا فرم یا یکدیگر استحال یافته ، نقش عوض کرده و با هم هربار به هماهنگی تازه ای دست می یابند که همان هارمونی ست و هارمونی عناصر شاکلی به صورت تازه ای از شعر ، شعر کامل می انجامد .

شعر کامل هارمونی عناصر شاکلی ست چنانکه شعر زیر سلطه ی هیچ کدام نه زبان ، نه وزن نه ... در نیاید و در محدودیت است که این عناصر با هم شکل می گیرند و نقشی را می پذیرند که خارج از این وضعیت به این شکل ممکن نیست .

چگونگی تبدیل دایره به کره

برای ایجاد عمق یا ارتفاع و در واقع بعد سوم آنچه در خوانش این غزلها یافتنم به قرار زیر است :

- ۱- ارجاعات خارج از متنی و گاه تکیه ی غزل به متنی خارج از خود و بازخوانی و بازتولید آن ، مثل غزل داش آکل
- ۲- تاکیدهای گاه به گاه - و گاه آزار دهنده - بر سرایش و به حضور مولف با مخاطب روی متن چنانکه گاه روایت سرایش ، روایت غالب می شود و در این فاصله گذاری ، روایت ظاهری متن تنها بهانه ای برای ادامه ی متن است . مثل غزل مه آلود
- ۳- عدم وجود روایت و کارکردن با فضاهای خالی (مثل نقاشی ژاپنی که توجه ما را به بخش خالی تصویر و خالی جهان معطوف می دارد و در واقع این خالی ست که شعر است مثل غزل سکه)
- ۴- استفاده از علائم دستوری بسیار و پرننگ کردن آنها در متن که به نوع دیگری از فاصله گذاری می انجامد . مثل غزل سرباز چند سال پیش ؛
- ۵- فراروی از قالب به سمت نثر ، گزارش ، نامه و سایر ژانرها که این نیز نوعی فاصله گذاری بیناژنری به دست می دهد . مثل غزل گزارش ؛
- ۶- آمیختن زبان ها : زبان شعر کلاسیک و زبان شعر امروز و زبان نوشتار ، گفتار و ... مثل غزل نامه ی کلاسیک (که در آن نوعی طنز به چشم می خورد و در واقع این غزل به نوعی پارودی شعر کلاسیک و شعر عاشقانه ی

کلاسیک است و متن با استفاده از انبوهی از شگردهای کلاسیک شعر فارسی ، آنرا و نگاه سنتی به عشق را به سخره می گیرد .
۷- بازی با نور و فضاها مثل غزل ردپا و حیرت و تردید ؛
(که در آن می خوانیم :

« تو چند سطر بعد از سپیده می گویی ، و نور از افق شعر رو به تو جاریست
ولی سپیده ی تو پشت سطرهای غزل ، درست پشت همین تکه جمله ها مانده »

و در چند سطر پایین تر می خوانیم :

« و زن که پشت همان پنجره که تاریک است ...»

اینکه سطرها جلوی نور را می گیرند و پنجره ی سطرهای آخر شعر تاریک می ماند به تصور سه بعدی از سطرها می انجامد و در واقع بعد سوم را به شعر می بخشد .

سخن آخر

تمام شعر های این مجموعه تجربه اند. تجربه هایی که ممکن است هرگز تکرار نشوند و یا بالعکس . تجربه گرایی تنها دلیل و پشتوانه ای بوده که مرا در تمام این سالها - شاید به گمان خودم - در جدال و عشق ورزی با شعر سرپا نگه داشته است . از این رو تاکیدم بر این است که امکان بازتولید تجربیات این کتاب وجود ندارد زیرا اگر متنی پیدا شود که تجربه ای مشترک با تجربه ای از من داشته باشد ، متنی ست که مستقل از این کتاب و پیش از این کتاب آفریده شده و در آن صورت یکی از این متون محکوم به فراموشی و نیستی ست و امیدم بر این است که چنین متن یا متونی باشند که به احترام آن و به احترام مولفش که تجربه لذت و درد مشترکی با او داشته ام بر میخیزم .
تجربه گرایانه بودن این متون و یا بهتر تجربه ها - ضعیف یا قوی که از این لحظه برای من مهم نیست زیرا که متن شماسست و قضاوت آن نیز با شما - آنان را یگانه می کند این ست که می گویم به این کتاب به مثابه یک پیشنهاد بنگرید ، نه پیشنهادی برای سرودن در غزل و در حیطه این تجربه ها که پیشنهادی برای نگاه به امکانات گذشته شعر فارسی و دستاورد های شعر مدرن فارسی به یک اندازه و استفاده از تمام توان زبان فارسی برای دست یابی به شعر .

این احیای غزل به معنای یک نئوکلاسیسم نیست و اگر امکان داشت نام دیگری بر این متون می نهادم . این غزل دیگری ست . غزلی که به وانموده ی خود بدل شده ؛ خصوصیات کلاسیکیش را از دست داده و حالا ساز و کار تازه ای دارد و درواقع این عناصر شاکلی خاص قالب به روز شده اند و دلیل شعر بودن این متون نیستند که به خدمت شعر در می آیند .

در این سالها گاه شنیده ام از آن به عنوان غزل سپید ، غزل پسانیمایی !! ، - هر چند این اسم آخر بیشتر از همه این اسامی دست مالی شده است - ، غزل پست مدرن و ... یاد کرده اند . اما به هر حال دغدغه های آن با شعر پیش از خود متفاوت است . در آن مدرنیزاسیونی از بالا و چنان که مرسوم است ! رخ نداده و اگر فضای این متون در فضاهای شهری رخ می دهد از آنروست که تجربه ی زیستی من در این فضاها به دست آمده و ریتم و موسیقی آن ، نه آن ریتم دلپذیر شرقی که آمیزه ای از آن با موسیقی بی وزن و گاه خشنی ست که در تجربه ام اتفاق افتاده . هیچ خوانشی برای من لذتبخش تر از یافتن متنی نیست که عناصر شاکلی آن به هارمونی دست یافته باشد .

با عشق

هومن عزیزی

۲۸/مאי/۲۰۰۳

استکهلم

بعدهالتحریر: این موخره نزدیک به یک سال پیش نوشته شده، در انتشار آن همراه کتاب بسیار مردد بودم و توان و زمان دست بردن در آن را هم نداشتم اما سرآخر تصمیم گرفتم آن را همراه کتاب منتشر کنم و امیدوارم کاستیهای آن را بر من ببخشید