گلشن مهر

شنبه ۳مردادماه ۱۳۹۴ / سال شانزدهم/ ۴ صفحه / ضمیمه شماره ۱۳۴۲

پرونده ای ویژه

شناخت ۱

معرفت اولیه و پایه ای آدمیان به جهان بیرون به واسطه حواس پنج گانه حاصل می گردد. ما در مواجه با امور پیرامونی از قوای پنج گانه خویش بهره می جوییم. به واسطه حاسَه ی بصر، اطراف خویش را می بینیم و نتیجتا اطمینان داریم که از این طریق« می دانیم» و یا نسبت به یک امر« شناخت» و « معرفت» داریم. اما نسبت دقیق آن چیزی که تصور می کنیم می بینیم با آنچه به واقع فراروی ما قرار دارد چگونه است؟ آیا ممکن است که تمامی زندگی ما رویایی بیش نباشد؟ آیا هرگز قادریم تا در خصوص آنچه در عالم خارج هست یقین حاصل کنیم؟ آیا وقتی اشیاء را احساس نمی کنیم، آنها همچنان وجود دارند؟ آیا هرگز می توانیم تجربه ی بی واسطه ای از جهان خارج داشته باشیم؟ در سیر جستجوی انسان در پی شناخت، اصالت با نیروی اندیشه و تبیین انسان است و یا نیروی مشاهده و ادراک او؟ در تحصیل شناخت، آیا مهم آن پاره است که ذهن می دهد یا آن پاره که ذهن از محیط می ستاند؟ اگر هر دو به شناخت راه می جویند، کدام یک سزاوار تاکید بیشتر است؟آیا به غیر این دو، می توان به اموری چون شهود رازوری و عرفان نیز اعتماد ورزید؟ فرآیند فهم و دریافت متون بر چه پایه ای است؟ اینها همه پرسشهایی هستند در باب چگونگی کسب معرفت و شناختی که نسبت به هر موضوعی قرار است کسب کنیم. سوالاتی مربوط به نظریه معرفت یا شناخت شناسی و مباحثی در باب تفسیر و تاویل. در ویژه فرارو، به پرسشهایی از این دست پرداخته می شود.

شناخت و یک نکته درباره دین (۲)

تئاتر تحت شناخت (۴)

سازه‌های تئوریک جامعه‌شناسی شناخت (۳)

در این آهوهوای تلخِ کبوتر
۴

تبارشناسی فهم
۲

سیری انتقادی از معرفت شناسی مدرن
۳

معرفت در بستر هستی
۳

حولِ مشاهده
۲

تئاتر تحت شناخت
۳

شناخت و شناخت
۲

رخداد فهم

یحیی شعبانی– نوشته‌ی زیر بخش کوچکی است از یک مقاله‌ی بلند که خلاصه‌ای از آن را در اختیار دوستان قرار می‌دهم. تلخیص مطلب ناچاراً تاحدی به پیوستگی‌های آن خدشه وارد می‌کند؛ با این حال تلاش شده است شاکله‌ی اصلی مقاله حفظ شود.

و عیسی گفت:او که گوشِ شنیدن دارد؛ بگذارید که بشنود.–انجیل توماس، آیه‌ی ۸

ساخت عمومی فهم: ساختار به‌ـمثابه

فهم آدمی در گَزاره آرام و قرار می‌گیرد حتی اگر چنین گزاره‌ای بر زبان جاری نشود، و گزاره پوشیده‌ترین قضاوت بشر است؛ «الف ب است»، «الف ب می‌شود»، «الف و ب با هم رابطه‌ی ج دارند»... در همه‌ی این گزاره‌ها (فهم‌ها) یک ساختار مشترک وجود دارد: الف به‌مثابه ب؛ فهم همواره فهم به‌مثابه است. به زبان ساده، همواره چیزی را به‌مثابه (چونان) چیز دیگری می‌فهمیم. می‌توان در یک صورت‌بندی کلّی از ساختارِ به‌ـمثابه سخن گفت و نخستین دلالتِ آن همبستگی و وحدتِ آگاهی و ابژه‌ی آگاهی است یا وحدتِ فهم و فهمیده‌شده. دومین دلالتِ آن خروج آگاهی از قلمرو خویش است: آگاهی (فهم) در خودش محصور نمی‌ماند، آگاهی همواره به بیرون از خودش سرک می‌کشد. از این ویژگی آگاهی و فهم عموماً به سیلانِ آگاهی تعبیر می‌شود. سیلان و جریانِ آگاهی و فهم اشاره دارد به سرشتِ زمانی و شبه روایی آگاهی. توانایی روایت کردن در آدمی محصول همینِ ساختِ به‌ـمثابه، ساخت زمانی و شبه‌ـروایی آگاهی و فهم است و نه برعکس. وحدتِ روایت بازتاب و برآمده از وحدتِ من یا اگو است، یعنی: روایت اینهمان است چون راوی اینهمان است، حتی وقتی عامدانه دست به پریشان‌سازیِ روایت می‌زنیم باز هم وحدت و اینهمانیِ اگو شرط ضروری است. فهمِ نیز محصول چنین رخدادی است. فهمِ ما از امور ریشه در خود ما و قوه‌ی فهم ما دارد و نه در حواس بیرونی و درک اشیای خارجی. در چنین فرمولی جهتِ بردار فهم واژگون می‌شود؛ فهم دیگر از بیرون به درون نیست بل از درونِ به بیرون است و از اینروست که ساختی بیانی به خود می‌گیرد، یعنی هر فهمی یک‌بوطیقاست.

همه‌ی فهم‌ها در کانون و مرکزی به نام «من» [اگو] قوام و شکل می‌یابند. مرکزیت اگو در تشابه است با جهت‌گیری بدن، بدن نقطه‌ی صفر جهت‌گیری‌های ادراکی و غیر ادراکی ماست. اگو نیز در هر فهمی حضور تعیین کننده دارد، هر فهمی فهم اگو است، به عبارت دیگر، هر فهمی خودْـفهمی است. اما مرکزیت و وَحدتِ من یا اگو امری پیش‌ـداده نیست و نیازمند قوام‌یافتگی است: اگو خودشِ را برای خودش در وحدت یک سرگذشت تقویم می‌کند و بزرگترین خلطی که عموماً مرتکب می‌شویم خلط سرگذشت و روایت است.

فهم روایی

فهم روایی از همان آغاز دچار محدودیت‌های ماهوی است، چه در فهم خود و چه در فهم دیگری. به این دلیل ساده که «خود» (اگو) برساختیِ روایی نیست، همواره چیزی وجود دارد که به چنگ هیچ روایتی نمی‌آید. همواره چیزی هست که گزارنده‌ی روایت‌هاست و در پی واگشایی روایت‌ها کلافِ آن گشوده نمی‌شود، چون فاعلِ همین واگشایی و شرطِ ضروری و کلیِ هر روایتی است. اما در چه معناً گفته می‌شود که «خود» برساختی روایی است؟

اگر «خود» برساختی روایی باشد پس بهترین مدخل ممکن به خودْـفهمی از مسیر روایت ها می گذرد. اگر می خواهیم بدانیم که خود بودن به چه معناست باید نگاه نزدیکی به داستانهایی بیندازیم که من و دیگران درباره ی خودم می گوییم، چون همین داستان‌هاست که مرا تقویم می کند. اما خودی وجود دارد که به چنگ هیچ ساختار روایی نمی افتد. بُعد مهمی از دیگری نیز از چنگ روایت می گریزد. ریکور، که رویکردی روایی به اگو دارد، از هویتِ روایی (اینهمانی روایی) سخن می‌گوید؛ ریکور البته چنین مفهومی را برای حل یک دشواره و معضلِ سنتی ضرب می‌کند: شکاف بین تصور دکارتی از خود چونان اصلِ ایستای اینهمانی و هویت که همواره در طی حالتهای متفاوت و متنوع یکسان باقی می‌ماند، و تصور نیچه‌ای-هیومی از خود چونان توهمی جوهرگرا. ریکور برای حل این دشواری به دامان هویتِ روایی می‌آویزد. هویت روایی مبتنی است بر پیکربندی‌های روایی (تَغییرات و جهش‌ها در همبستگی زمانِ زیسته). زندگی داستان‌هایی است که «خود» درباره‌ی خودش می‌گوید، اصلاً زندگی کلافی درهم‌تافته از قصه‌های روایت شده است. اما خود ریکور بر محدودیت این رویکرد واقف است و به آن اشاره نیز می‌کند. هویت روایی قبل از آنکه نامی برای یک راه حل باشد نامی برای یک مسئله است. قصه‌ها برساخت و در یک معنای پدیده‌شناختی ایده‌آلیزاسیون واقعیت‌اند (یعنی بر روی واقعیت سمباده می‌کشند و آن را صیقلی می‌کنند؛ روایت غنی‌سازی زندگی است). هویتِ روایی چیزی به جز مرکزی خیالی برای ثقل روایی نیست؛ نقطه‌ای انتزاعی که داستان‌های متفاوت در آن همگرا می‌شوند. زمانِ زیسته‌ی آگاهی ویژگی شبه‌روایی دارد بِه همین دلیل است که رَام هیچ روایتی نمی‌شود و هر روایتی عملاً دروغ و ادعای دیگری دربَاره‌ی زمان است. قصه‌ها هیچ امکانی برای رهایی بخشی ندارند. این درست که روایت سهم مهم (و البته محدودی) در خودْـفهمی دارد و اگر ظرفیت‌های روایی را از دست بدهیم اضمحلال خود حتمی است، اما دومی قابل تقلیل به اولی نیست، فهمی که روایت از اگو ایجاد می‌کند محدود است. برای ایضاح بیشتر این امر باید به پدیده‌ی اتوبیوگرافی (و بیوگرافی) نگاه کنیم. اتوبیوگرافی یعنی اینکه من فهمی از گذشته دارم، اتوبیوگرافی امری ثانوی و مبتنی بر امری آغازین است: حافظه، گذشته. شرط قصه‌بافی درباب تجربه‌ی شخصی تملک پیشینیِ چشم‌انداز اول شخص است و وقتی از چشم‌انداز سخن می‌گوییم از امرِی روان‌شناسانه حرف نمی‌زنیم از امری پدیده‌شناختی سخن می‌گوییم که مبتنی بر قصدیت و التفاتی بودنِ لایه‌ی آگاهیِ مطلق است.

فهم بیوگرافیک و اتوبیوگرافیک

نباید فراموش کنیم که به تعبیر هوسرل اگو [من] خودش را در وحدت یک سرگذشت تقویم می‌کند! [یعنی می‌فهمد.] اما سرگذشت صرفاً جنبه‌ای بیوگرافیک ندارد و این البته خودش قصه‌ای است مطول. اتوبیوگرافی صرفاً بیان ادبیِ نوعی خودْفهمیِ روایی است که پیوسته درگیر آنیم. اتوبیوگرافی چندان اصالتی ندارد چون پسینی، متأخر و ساخته و پرداخته بر مبنای اغراض و غایات روزمره است. آن چیزی که بیوگرافی بر آن ابتناء دارد و در واقع پیشینی است خودْـفهمیِ اگو در لایه‌ی مطلق آگاهی است. باید نوع روایاتی را که زندگی مستمر ما را مشخص می کنند از روایات آگاهانه ساخته شده متمایز کرد. اولی فهمی ضمنی است از من به مثابه بازیگر اما دومی سازماندهی و فهم صریح اپیزودهای متفاوت حیات است برحسب جایگاهشان در یک داستان. هر کسی به دنیا می‌آید، زندگی می‌کند و می‌میرد، این «ساخت» مشترکِ هر گونه روایتِ اتوبیوگرافیک است. اما باید پرسید این ساخت از کجا می‌آید و چرا در هر روایتِ اتوبیوگرافیکی مشترک است؟ چنین ساخت مشترکی در واقع همانِ ساختار تاریخ است، تاریخ چونان اتوبیوگرافی جمعیِ ما. اتوبیوگرافی در دامان چنین کلیتی زاده می‌شود یعنی با نگاه به چنین الگویی قوام می‌یابد و این اصلاً عجیب نیست چون «تاریخ ماجرای دازاین است.» (هایدگر). سنگ و چوب و ماشین اتوبیوگرافی ندارند چون تاریخ ندارند. داستان زندگی هر فرد نه تنها در هم بافته با دیگر قصه‌هاست بلکه در بستر تاریخی بزرگتری مجسم می‌شود. من خودم را به مثابه وارث یک سنت می‌فهمم، یا به تعبیر هوسرل بزرگ: من چیزی هستم به مثابه یک وارث. روایتهای اتوبیوگرافیک و البته بیوگرافیک (بیوگرافی در وهله‌ی اول مبتنی بر اتوبیوگرافی است!) پدیده‌هایی ثانوی‌اند و مبتنی بر ساختی از پیش موجود. روایت‌گری تلاش آدمی است برای هم‌آغوشی با سنت، حتی در جایی که دست به انکار، نقد یا واگشایی آن می‌زند. گاه با مؤلفانی مواجه می‌شویم که گمان واژگونه‌ای دارند؛ آنها فکر می‌کنند باید روایت‌ها خود را محقق سازند (یعنی اول روایت می‌کنند سپس تقلا می‌کنند زندگی خود را با آن منطبق سازند) کافی است به نکات فوق توجه کنیم تا خنده‌دار بودن ادعای آنان محرز شود. اکنون می‌توان سخن اندیشمندی چون آگوست بوئخ را به خوبی درک کرد: فهم «دانستن امر دانسته‌شده» است؛ می‌توان آن را ساخت انعکاسی فهم نامید.

گم کردنِ خودِ طبیعی و رخداد فهم

فهمیدن در تحلیل نهایی معجزه است. رخداد واقعی فهم، بسیار فراتر از چیزی می‌رود که خودمان می‌توانیم از آن آگاه شویم. عملاً این خود ما نیست که می‌فهمد، همواره یک گذشته است که به ما اجازه می‌دهد تا بگوییم: «من فهمیده‌ام». به عبارتی سوژه‌ی فهم ما نیستیم اگر بودیم فهم بیناذهنی اصلاً ممکن نمی‌شد. یکی دیگر از نکات مرتبط با این مطلب آن است که نمی‌توان عمل فهم را تنها به مثابه فعالیت محض آگاهی‌ای که می فهمد به چنگ آورد، عمل فهم یک شیوه‌ی رخداد و آشکار شدن هستی است. ای بسا تا خودِ طبیعی خودمان را گم نکنیم فهمی حاصل نشود، فهم شامل یک دقیقه‌ی «گم کَردن خود» است. فهم طبیعی، فهمی که در رویکرد طبیعی با آن مواجهیم، بزرگترین و غامض‌ترین جعل تاریخ است. خودْ نمی‌فهمد، اما همه‌ی فهم‌ها در تحلیل نهایی «یک» خودْـفهمی است. به زبان دقیق‌تر فهمیدن بخشی از فرآیند جعلِ خودِ طبیعی است. انسان طبیعی در فرآیند فهم زاده می‌شود و عجیبِ آنکه این جمله طنینی الهیاتی دارد، عهد جدید اساساً یعنی زاده شدنِ انسانی جدید در رخدادِ ایمان! (گادامر).

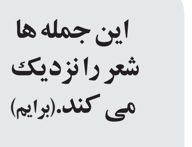
فهم هر چیز یعنی سخن گفتن با آن چیز، فهم به سخن در آوردنِ چیزها نیست نیوشیدنِ سخن چیزهاست. به سخن در آوردنِ چیزها استنطاق و بازجویی آنهاست؛ گذاشتنِ حرف در دهان آنهاست. این شعار که «باید با شلّاق از پدیده‌ها حرف کشید» (فرانسیس بیکن) اسطوره‌ی علم مدرن است. علمِ مدرن چیزی جز ناله‌های جهان نیست. چیزها تا وقتی خاموشند اصلاً فهمی رخ نمی‌دهد! خاموشی اما پوشیدگی است، ناخاموشی ناپوشیدگی است. فهم ناپوشیدگی جهان است. یا دقیقتر: گشودگی ما برای این ناپوشیدگی است. خلاصه کنیم: فهم، شروع خودْـفهمی (جعلِ خود) در فرآیندِ شنیدن است. جعل خود پروژه‌ای ناتمام است و رو بِه سوی وحدت دارد، به همین خاطر است که تفسیر وجودیه‌ی ماست: تفسیر به وحدتِ ذاتیِ فهم اشاره و تعلق دارد.

گلشن مهر
شنبه ۳مردادماه ۱۳۹۴ / سال شانزدهم / ضمیمه شماره ۱۳۴۲

اجتماعی. فرهنگی. سیاسی. اقتصادی. ورزشی
golshanemehr1@yahoo.com
صاحب امتیاز: احسان مکتبی
maktabi_Ehsan@yahoo.com
مدیرمسوول: مریم قرآنی
ghorani_maryam@yahoo.com

نشانی: گرگان – خیابان امام خمینی – پاساژ قدس – طبقه سوم – تلفکس: ۳۲۲۴۱۱۹۵-۳۲۲۴۴۳۰۲-۰۱۷
نشانی سرپرستی مازندران: ساری – بلوار امام رضا – بعد از هلال احمر – جنب بانک کشاورزی تلفکس: ۳۳۲۵۸۳۳۶-۰۱۱
نشانی سرپرستی سمنان: شاهرود – خیابان ۱۷ شهریور – پاساژ مدرسه قلعه – طبقه دوم – تلفن: ۲۲۲۰۱۷۰
نشانی سازمان آگهی‌های تهران: تهران – خیابان کریم‌خان – خیابان نجات‌اللهی – کوچه امانی – پلاک ۲۲ واحد ۸ – تلفن: ۸۲۴۲۷ – ۰۲۱
لیتوگرافی و چاپ: جام جم ساری
مسوول ویژه نامه: امین مرئی

این جمله ها شعر را نزدیک می کند.(برایم)



حسن رستگار ژاله

۱–فیزیک انسان نیازمند امکاناتی است، درون انسان هم نیازمند امکاناتی است.
۲–شناخت چیزی همان امکانات است.
۳– شعر، یَک فضا، یک جا، یک زمان برای شناخت‌چیزهاست.
۴–شناخت فاصله ها را کم می کند.
۵–بین انسان و خودش و چیزها فاصله هست.
۶–من در عین حال که مظروف ارتباطم، برقرار کننده ی ارتباط نیز هستم.
۷– اشیا و چیزها شیوه مندند و هرکدام شیوه ی خود را دارند و نام خود را، وقتی انسان برای چیزها نام گذاشت اولین شعرهای خود را نوشت.
۸–انسان بدون سکونت وجود ندارد.
۹– انسان ماهیت خود را از ایجاد سکونت در چیزها و زبان به دست می آورد.
۱۰– من مجموعه ی تجربیات حسی را یک چیز می دانم و مجموعه ی مفاهیم و گزاره هایی را که در کتاب ها نوشته شده است چیز دیگر.
۱۱– روابط میان مفاهیم و میان گزاره ها و نیز میان مفاهیم و گزاره ها سرشتی منطقی دارد و کار تفکر منطقی فقط برقرار ساختن ارتباط میان مفاهیم و گزاره هاست، آنهم مطابق قواعد معینی که موضوع منطق است. مفاهیم و گزاره ها تنها در ارتباطی که با تجربه های حسی دارند (معنی) پیدا می کنند، یعنی دارای محتوی می شوند. ارتباط تجربه های حسی با آنها ارتباطی است صرفاً شهودی و سرشتی منطقی ندارد. دستگاه مفاهیم و نیز قواعد نحو، که ساخت دستگاه های مفهومی را تشکیل می دهد از ابدعات انسان است. هر چند که دستگاه مفاهیم دلبخواه هستند، از لحاظ هدف باید هر چه بیشتر هماهنگی مسلم و کاملی با تجربه های حسی را میسر سازند.
۱۲– انسان هستنده ای (در راه) است و راه می باید به مقصدی که آشکارگی حضور است بیانجامد، در راه بودن ساختار بنیادین وجود را تشکیل می دهد. زندگی (داشتن، یافتن و روی دادن) است.
۱۳–زیستن، گزینش از کیفیت های گوناگون است. ابتدا به مشاهده ی زندگی پرداختن و بعد در صدد کسب وسایل بیان آن بر آمدن، به حس های اولیه و وحشی و بدوی خود وفادار بودن. هنر کلاسیک هنر عام و زیبایی جاودان است و هنر مدرن که زمان آن را خاص می کند یعنی خودویژگی.
۱۴– تنها سنجش انسان راستی است و تنها هدف انسان زیبایی است، هرچه را بشناسیم زیبایی است و هر چه را نتوانستیم هنوز زیبایی نشده است.
۱۵– شعر در آزادی اتفاق می افتد.
انسان همواره از خود فرار میکند و یکی از این گریزگاه ها عادت است و شعر عادت نمی شود .
۱۶– آدم های بی تخیل سطحی و خطرناکند.
تنها قوه ی تخیل است که قادر است به زیر ظاهر پدیده ها رسوخ کند و همانندی های پنهان در پشت جلوه های مادی متفاوت، شیوه های دریافت متفاوت و مراتب هستی متفاوت را کشف کند.
۱۷– واقعیت آنچه هست و تنها تخیل به آن معنا می دهد.
۱۸– معنا: حسی که از چیزها می گیریم و رابطه برقرار می کنیم.
۱۹– استعاره یک امکان زیستن که فاصله ها را با چیزها کم می کند.
۲۰– . . .(از بودلر، انیشتین، موراکامی، شولتز، توماس مان و . . .)

تئاتر تحت شناخت

نیما صفار–فاصله‌های ممکن تئاتر فرصتی‌ست بی‌بدیل برای مسأله کردن چیزهایی که جا تحت تیتر شناخت شوند. امّا این فرصت در مورد تئاتر موجود مملکت به همین راحتی بلاموضوع است یا صریح‌تر، کشک، پشم، باد هوا. پس کم لازم نیست پیش از پرداختن به مباحث مفهومی فی باب تیاتر، وضع موجود تئاترمان را یک بار دیگر سرراست ببینیم:

وقتی از فشل بودن تئاتر ایرانی می گوییم البته منظور تجربه‌های منفرد قابل دفاع نیست و البته در قیاس با تئاتر روز جهان نمی‌سنجیمش و البته در قیاس با سایر هنرها و احتمالی که از پیش در خویش نهفته دارد به این درک می‌رسیم.

اوّل: چرا در قیاس با تئاتر روز جهان نه؟ چون ندیده‌ایم. فیلم تئاتر دیدن و نمایشنامه خواندن که تئاتر نیست! افرادی هم که فرستاده به جشنواره‌های مختلف می‌شوند تا تئاتر ببینند، دقیقن به همین دلیل که فرستاده می‌شوند، موضع از پیش مشخصی دارند و بعید است راویان صادقی باشند. پس ما وقتی از تئاتر می‌گوییم، از چیزی می‌گوییم که مصادیق روشنی برایش نداریم. برگردیم به ما:

تئاتر ایرانی در خودش گیر کرده و ممانعت ساختاری برای برون‌رفت دارد. چطور؟ آخرِ حرف را همین جا بگوییم: کنترل. هیچ عرصه‌ی دیگری به این وضوح، هم در وجه سلبی هم ایجابی کنترل‌پذیر نیست. تکلیف ادبیّات روشن است: تولید می‌کنی و دست به دست و دهان به دهان و در فضای مجازی نشر می‌دهی و اگر هم نخواهی نشر بدهی، تولیدت را کرده‌ای و گذاشته‌ای در کشوی میز، زیر موکت و ... کم شاعر و نویسنده نداریم که بدون دخیل بستن به عرصه‌ی رسمی چاپ و نشر خوانده شده‌اند و کم هم نداریم از آنها که تمام امکانات رسانه‌ای‌ی قدرت صرف‌شان شده و رو به فراموشی می‌روند. موسیقی؟ چند در صد از حادثه‌سازان سال‌های اخیر موسیقی، چه متفاوت‌ها و چه عامه‌پسندها، از بازار رسمی‌ی صدا در آمده‌اند؟ در نهایت برخی به این بازار پیوسته‌اند امّا زلزله زیر زمین تداوم دارد. تجسّمی؟ به دلایلی نه چندان پنهان نهادهای رسمی رغبت چندانی برای در دست گرفتن بازار این حیطه ندارند و رونق یا رکود خودش را دارد. سینما؟ به ظاهر کنترل‌پذیرتر از تئاتر می‌نماید امّا دو نکته: تو می‌توانی مخفیانه فیلم بسازی و بعد تصمیم برای پخش و نشرش بگیری. در مورد تئاتر می‌شود؟ ایجابی: هزینه‌بر بودن سینما و برد فرافرهنگی‌ش، دو سد و وسوسه پیش پای کنترل‌چی می‌گذارد: گیشه و جشنواره‌ها: یکی این که قدرت گاهی بدش نمی‌آید با رسانه‌ی سینما جایی توی آلبوم رخدادهای فرهنگی جهان بیابد، پس رفتار کج‌دار و مریزی می‌کند که در مورد تئاتر منتفی‌ست و دیگر این که گیشه و سلیقه‌ی مردم که به واسطه‌ی سنگین بودن هزینه‌ی تولید مهم می‌شود، خیلی جاها مقابل فرمایشات و خرده‌فرمایشات حضرات قد علم می‌کند و نمه نمه عقب می‌رانندشان (البته آنها دست‌بسته نیستند و برای حل این معضلات‌شان فکرهایی دارند) پس:

شاید مهم‌ترین مزیّت نسبی تئاتر همین باشد که تولید و ارائه‌اش به تن هم چسبیده‌اند؛ در لحظه‌ی تولید، توزیع می‌شود و همین برتری پاشنه آشیل این ژانر شده و این‌طور زمین‌گیرش کرده. مراحل متعدّد تأیید و تصویب و بازبینی و اولویّت‌های فراخوان‌ها و ... حتی فکر به‌اش نفست را می‌گیرد. نمی‌توانی تئاتری تولید کنی و بعد به فکر ارائه‌اش باشی. پس یا باید گیر در چنبره‌ی موجود کنی، یا سراغ مکان‌های تعریف نشده برای تولید–مصرف بروی؛ خانه‌ها، انبارها و ... خوشبختانه تهرانی‌ها بالاخره دارند به این نتیجه می‌رسند که تنها امکان تحقق تئاتر بیرون آمدن از حیطه‌ی رسمی‌ست. حالا این موج کی می‌خواهد به شهرستان برسد، والله اعلم.

پیش از دقیق‌تر شدن، مکثی بر نکته‌ای هم داشته باشیم: علاوه بر کنترل‌پذیرتر بودن تئاتر، انگیزه‌ی بیشتری هم برای کنترلش بوده و هست: اجتماع حاضر: این زنده بودن و به جماعت بودن تئاتر، فرصت بی‌بدیلی برای زیست جمعی‌ست و همین همیشه افراد یا گروه‌هایی که تمنای دیالوگ دارند را به سویش کشانده و می‌کشاند. می‌تواند عرصه‌ی محشری برای بیان و مواجهه باشد. همین، و این که وضعیّت مخاطب در تئاتر درگیرتر با امر آگاهی بوده، طبعاً دردسرسازترش هم برای حضرات می‌کند.

دقیق‌تر شدن: وقتی بپذیریم برای گشودن امکان در حیطه‌ای باید حتی بدیهیّات باورمان را به چالش بکشیم یا لااقل در محاق کنیم، دیگر درباره‌ی اینجا (تئاتر/ ایران/ الآن) که همان بدیهیّات را در نطفه خفه می‌کنند چه می‌شود گفت؟ مشکل تئاتر امروز ما این نیست که متحقق نمی‌شود، این است که چشم‌انداز حتی ندارد. ببینید: از طرفی چون ندیده‌ایم، مصداق چندانی برای چیزی که می‌گوییم ازش نداریم و از طرفی مجال سر و کله زدن و آزمون و خطا که چیزی تحت این عنوان بسازیم نیست. پس در فضای مبهمی هستیم که البته می‌تواند فرصت هم بشود (می‌رسم به این). حال توی همین فضا چه اتفاقی می‌افتد؟ اهالی‌ی تئاتر یارگیری می‌شوند. در چه؟ کنترل و کنترل و کنترل. سه بار برای تأکید نیست. اشاره به سه نوع کنترل است: یکی این که بازبین و داور و بازخوان می‌شوند و وقتی می‌پرسی «چرا؟» روتین‌ترین جواب این است «بالاخره من باشم بهتر از اینه که فلانی باشه» دیگر این که در ورک‌شاپ‌ها و کلاس‌ها و کارگاه‌ها و ... سهم‌گیری می‌کنند و به این ترتیب علاوه بر شکل سلبی و ایدئولوژیک کنترل، در شکل ایجابی و آکادمیکش هم نقش ایفا می‌کنند (می‌رسم) و سوّم این که با فراخوان‌خوانی و توصیه‌کاری و جایزه‌بری هم بازیگر این نمایش می‌شوند و هم بین خود و نمایش فاصله می‌اندازند. کم نبودند جوانانی که با این سودا که روزی حرف خودشان را بزنند و وارد این عرصه شدند و با این توجیه که «زرنگ باش! اوّل توشون جا بیافت، بعد نمه نمه حرفاتو بزن» و ته‌اش جایزه‌بر و داور و استاد همین سیستم شدند و معمولن کاسه داغ‌تر از آشِ جای کلاه سر بیار. این دستیاری در بازتولید وضع موجود، حضرات را از درون مستحیل کرده، خواه ناخواه همین شرایط را ذاتی‌شان می‌سازد. پس می‌بینی اکثر تئاتری‌ها شاید نق و انتقادی داشته باشند ولی کنترل را مفیدتر از نبودش دانسته و در جنبه‌هایی حتی قائل به سخت‌گیری‌ی بیشترند. این یعنی؟ یعنی اگر روزگاری فضای بازی برسد بعید است فعلی‌های تئاتر ما استفاده از آن را بلد باشند یا اصولن رغبتی به آن داشته باشند. همین گرگان را در هفتادوشش به یاد بیاوریم. پس از دوّم خرداد که فضا نسبتن باز شد، آیا پیشینی‌های تئاتر بودند که کارکی کردند یا تازه رسیده‌ها؟ یا همین گرگان الآن که نه به اندازه‌ی دوران رئیس جمهور اسبق، ولی باز تا حدودی امکان نفس هست، باز اساتید ریز و درشت کارکی کرده‌اند یا جوان‌ترها؟ این ستایش جوانی نیست، دیدن امکان در افراد و گروه‌هایی‌ست که کم‌تر آلوده‌ی وضع موجود شده‌اند.

توأمان آکادمی و ایدئولوژی: زمانی (دهه شصت مثلن) راه برون‌رفت تئاتر را آکادمیک‌تر شدنش می‌دیدند. اکنون قاطعانه می‌توان گفت حصر آکادمی کم‌تر از ایدئولوژی تئوری و پراتیکِ تئاتر را در بند نکشیده. البته باید بگویم لفظ ایدئولوژی را با تسامح می‌آورم و بیشتر منظور خرده و کلان فرمایشاتِ سلبی و ایجابی‌ی سیستماتیک و دلبخواهی‌ی پنهان و پیدای قدرت است و البته لفظ آکادمی تقریبن خودش است. یادمان باشد کارکرد آکادمی در بهترین حالتش، لااقل تا کنون، راه‌گشایی نبوده. در همین حیطه (تئاتر) حرکت‌ها و جریان‌های مختلف معمولن وقتی از نفس می‌افتند ثبت آکادمی می‌شوند (به رسمیّت شناخته می‌شوند) و در کتگوری‌های گوناگون شناختنی. این در مورد کشورهایی‌ست که در تئاتر حرفی دارند و آکادمی‌شان کاری بیش از انباشت اطّلاعات و دستیاری‌ی قدرت در لگام زدن به پیشنهادها انجام می‌دهد. سابقه‌ی تئاتر ما که بماند، حتی در ادبیّات که مثلن «داریم» سهم آکادمی در تولیدات ذوقی و فکری متأخر تقریباً صفر بوده و همواره فیگوری نوستیز داشته. به این ترتیب گفتمان آکادمیک تئاتر ایران را می‌شود به همین سخیفی خلاصه کرد: «ما به شما یاد می‌دهیم که چه چیز تئاتر است و چه چیز تئاتر نیست». حضرات «چیستی» تجویز می‌کنند و «چرا»یی تعطیل (بماند که «چرا؟» خود شکل منفعلانه‌ای از پرسش‌گری‌ست) «پرسش» که به چالش کشیدن احکام فرود آمده می‌تواند باشد، بلاموضوع است و «استخبار» تا دلت بخواهد. به ورک‌شاپ‌ها نگاه کنید: «استاد می‌تونین در این مورد بیشتر برامون توضیح بدین؟» الی‌النهایه و «استاد به این دلیل حرف‌تون رو قبول ندارم» موقوف. دستیاری کجاست؟ دقت کنید لطفن: این سیستم هرمی‌ی یک‌سویه‌ی بالا به پایین که معرفت‌اش از سمت استاد به شاگرد تزریق می‌شود عملاً همان ساختمان و استحکامی که گفتمان ایدئولوژیک حاکم فاقدش بوده را در اختیارش گذاشته، قدرت فائقه را سخت‌تر می‌سازد. پس عجیب نیست که دیدگاه‌ها و نظریّه‌های روز و دیروز تئاتر که گاه متنافر یا حتی متناقض‌اند را اینجا تحت لوح «اصول تئاتر» بر سر اذهان عاصی‌ی پرسش‌گر می‌کوبند و یک دیوان‌سالاری‌ی تمام عیار قاتل فردیّت، تخیّل و اندیشه‌ی انتقادی شکل می‌گیرد. شگفت‌انگیز نیست که «نقد» هم در این تشکیلات دکان و دستگاه خودش را دارد: در جلسات، منتقد مدعو می‌نشیند و حرف‌های لازم را می‌زند. اینطور می‌شود که جوان فارغ‌التحصیل می‌گوید «بالاخره یه اصولی هست» و می‌گویی «چه اصولی؟» بگو تا رو چرایی‌شون بحث کنیم» و همین سکوت ممتد.... می‌شکنم‌اش: در شرایط فعلی که نفس آکادمی زیر ضرب رفته باز به روال یک مقیم جوامع پیرامونی به مصلحت چشم بر حقیقت بسته، ادامه نمی‌دهم

کار گل: پیش از آن که سراغ امکانات نظری و عملی بروم، لازم است سر این نکته مکث کنیم. اگر موافق باشید که بسیار دشوار است آدم آزموده شده‌ی این سیستم هرمی خود را از وادی‌ش برهاند، در شرایط مفروض بازتر آدم خارج این سیستم می‌تواند کاری کند؟ پاسخِ سرراستی ندارد. کار نیکو کردن از پر کردن است. همان‌طور که با خواندن تمام نظریّه‌های این‌وری و آن‌وری ادبی شاعر یا نویسنده نمی‌شوی و باید دست به قلم و کی‌بورد شوی بنویسی و در معرض بگذاری و ... طبعن بی خوردن خاک صحنه هم چندان دستت نیست چه‌ها می‌شود درش کرد. در این دوراهی اگر وارد کار شوی که همان که گفتم و اگر نه هم که به کار وارد نمی‌شوی. البته خروج از این مخمصه بی راهکار نیست. ولی همین وضع است که مسبب فقر گفتمانی تئاتر شده. آنها که درون‌اند، در بند همان‌اند که گفتم و آنها که بیرون، «در ماجرا» نیستند. حالا بماند که تئاتر برای بسیاری سکوی پرتاب برای سریال و استادی و پست و ... شده و گاهی که حضرات برمی‌گردند به‌اش چون کار دل می‌بینند طفلک را. رسیدیم: اوّل:

ابهام در گفتمان تئاتری (به دلیل نبودن مصداق مثلن) چرا نتواند فرصت شود؟ جنبه‌ای از این «ناشناختنی» بودن می‌تواند این شود که با «پیمودن» بشناسیم. پس به جای چیز رخ‌داده‌ای که به سراغش می‌روند، با وضعیّتی مواجهیم که به هر سمت می‌رویم «همان» است. پیشینه‌ی چندانی بار این لغت نشده که ثقیل‌مان کند. ذهن، بدن، دهان، چشم، پیرامون، روبرو در بدایتی کن‌فیکونی قرار گرفته، می‌تواند دوباره کشف کند زمین گرد است (صرفن تا یادی از مارکز باشد). این صرفن تجربه‌گرایی نیست. در شعر فارسی مثلن می‌توانیم بگوییم این‌ها هست و حالا من تجربه‌ی دیگری می‌کنم ولی اینجا که چیز قابل عرضی نیست، هر حرکتی «هستی بخشیدن به امکان» می‌شود امکانی که احتمالن بعد از وقوع کشف می‌شود. به همین خاطر تجربه‌های حاشیه‌ای و غیر رسمی به مراتب غنی‌تر هستند.

دوّم: حضور و «در حین بودن» احتمالاتی انحصاری را برای تئاتر مهیّا می‌کند. این امکان را نداریم که زندگی‌مان را ورق بزنیم و به فصل بعد برویم. حتی امکان رفتن به پاراگراف بعدی و پریدن از روی این جمله‌اش هم نیست. عقب نیز نمی‌توانیم بمانیم و دکمه‌ی پاز را هم نمی‌توانیم بزنیم. آن به آن با زیسته برابریم و واقعه همواره در پیش روست. بین اشکال هنر تنها عرصه‌ای که نه تنها می‌تواند تجربه‌ای مشابه را فراهم که هیچ، در روند زیست دخالت و اخلال هم بکند، تئاتر است. حضور و در حین بودن، در کنار هم از لحظه‌ی بعد موقعیّتی یکه می‌سازد. هر رخدادی ممکن است و ما نیز در محضر رخداد هستیم. چه فرصت بی‌نظیری برای تحت ضربدر قرار دادن درک در جریانِ ما (هم نقض و هم تشدیدش می‌کند) توجّه کنید که این در حینی هم استمرار است و هم به همین خاطر وضعیّت گسسته را چنان هلپّی بیرون می‌اندازد که بی‌تفلسف هم بتوانی ببینی‌ش و این روال درجریانی‌ی «لحظه‌ی بعد» را شکسته، امکانی کرانه‌ای را می‌پراکند....... این که در شکل متعارف تئاتر (اجرای نمایشنامه‌ای از پیش موجود و آشنا) عملن از این فرصت محشر داوطلبانه صرف نظر می‌شود (در ازای «هیچ»ی که به دست می‌آید) نباید طلب و امیدمان را کاسته، قانع به همینی که هست‌مان کند. حالا تربیت این‌وری (ایرانی) تئاتری‌های ما که تصویری از اجرای استاندارد دارند و گروهی را حرفه‌ای (حرفه‌ای چون نقطه قوّت) می‌دانند که در ده شب اجرا کم‌ترین تلرانس را داشته باشد ... بی خیال ...

دوّم، دو: همان حضور و در حینی‌ای که گفتم را تحت تیترِ شناخت می‌توان اینطور مصرف کرد: وقتی به جای بازنمایی با تجربه‌ی زیستی‌ی بسا حاد شده‌ای طرف باشیم، در حیطه‌ای که «بیان» و «رابطه» موضوع است، می‌شود به زیسته‌های خود و یقین اشباع شده درشان باز بنگریم و از طرفی در رخدادی بُر بخوریم که تمایز مفروضِ سوژه و ابژه را به چالش بکشد. این صرفن یک تجربه‌ی آیینی نیست، آیین عطف به ماسبق است، فرصتی‌ست برای سیّال کردن نمادها و اساطیر.

دوّم، سه: چرا قاطعانه می‌گویم شکل متعارف تئاتر در ازای از دست دادن این فرصت چیزی به دست نمی‌آورد؟ به این دلیل ساده که از پسِ هر نوع بازنمایی یا واقع‌نمایی ممکن را سینما و رسانه بسیار جذّاب‌تر و گسترده‌تر برآمده‌اند و ورود در این حیطه‌ها چیزی جز ناتوانی‌ی این ژانر نمی‌نمایاند.

سوّم: مکان: با علاوه شدنش به حضور ظرف امکان ماست. بلافاصله می‌شود پرسید چرا ظرفیّت نبینیمش؟ «ما» در «جا»یی هستیم که تئاتر رخ می‌دهد. با این «جا» چه می‌کنیم؟ اینجا (ایران) را با رواج قاب و باکس، عملاً بلاموضوعش می‌کنیم. ولی بیاییم به این بسنده نکنیم: وقتی مخاطب جای مشخصی نداشته باشد و حتی اگر مستقر هم شود، یک سمت او و یک سمت تئاتر نباشد: کارهای محیطی و خیابانی می‌توانند فرصتی خوب برای این امکان باشند. مخاطب الف ما وقع را از زاویه‌ای بسیار متفاوت از ب دیده، شاید اتفاقاتی متفاوت در تعامل با کار در مقایسه با ب برایش بیافتد و شاید داوطلب شود که در اجرای بعد در موقعیّت ب یا ج یا ... باشد. به این بسنده نکنیم. نمایش می‌تواند در یک مکان خلاصه نشود و تماشاگران و عوامل خود بخشی از کار را ببینند یا حتی بشنوند (حواس دیگر بماند). این چندمکانی یا مکان چند تکه، سوای فراهم آوردن فرصت دیالوگی متفاوت و شکلی از مشارکت ناگزیر که خود بازی را بسیار جذاب‌تر و خفن‌تر هم می‌کند، سرراست امکانی اپیستمیک است: فاصله‌ای که اینجا با زیستِ روزمرّه‌مان گذاشته/برداشته می‌شود و امکانی که برای پیدا/پنهانی می‌آید: عملِ شناختن به مثابه تصرّف، تمایل به کاستن از تناقض‌ها ابهام‌ها، سایه‌روشن‌ها و «ناشناخته»ها دارد و ما (لااقل در روزمرّه) با این نوع شناخت فروکاهنده و یک‌دست‌ساز روبروییم. تناظر وضعیّت چندمکانی (که در مقابل ابهام‌ها، تاریکی‌ها و گسست‌های زیستی ما بسیار مینی‌مال است) با امر زیسته و برجسته کردن این که حتی این الگوی ساده شده چقدر با مصادره‌ای که می‌کنیم فاصله دارد، می‌تواند حسابی خودآگاه و ناخودآگاه ما را حسابی به هم بیاندازد.

عجالتن همین بس تئاتر ماست. برای علاج سرماخوردگی سر را که نمی‌برند ... فوقش پوست می‌کنند.

در این آهوهوای تلخِ کبوتر

گروه ادب و هنر– این چند سطری‌ست برای خواندن «محمّد فرازجو» والّا ورود به دنیای تجربه‌های متفاوت دوره‌های شاعری‌اش فرصت مبسوطی می‌طلبد. شاید اوّلین جنبه‌ای که در این آثار دیده می‌شود، نگاه به قالب چون قالب است و نه نگاه ژانری غالب. بی‌شک فرازجو تنها شاعر معاصری نیست که این لزوم را دریافته ولی می‌توان گفت که یکی از معدودی‌ست که به این فرصت چون مسأله نگاه کرده، نه صرفاً انتخاب. اوّلین شاهد این مدعّی این که فراروی‌ش از تغزّل منحصر به فحوی نیست؛ در تقطیع و لحن هم به از روان‌خوانی و تکرار عادت‌شده‌اش پرهیز شده، با مصاریعی پر مکث و چند لحنه طرفیم؛ ریتمی که پیشنهاد می‌شود دوری نیست و به سمت هارمونی رفته؛ از دوگانه‌ی مبتذل گفتار صمیمی یا فاخر پرهیز کرده و حتّی در بسیاری از لحظات وضعیّت را بین نوشتاری و شفاهی معلّق نگاه می‌دارد. این خصائص خود به تنهایی کافی‌ست که شعر را عادت شده نخوانیم و لذت و دریافت پیش‌بینی‌نشده‌ای داشته باشیم. در فحوی نیز کم و بیش با همین رویکرد مواجهیم. به عنوان مثال هر چند دیگر نگاه ژانری به غزل (اینجا به مفهوم مجاز کل از جزء تمام قوالب کلاسیک) ندارد، ولی الزاماً نظیر برخی جریانات متأخر تعمّد در غیر تغزّلی بودن را به رخ نمی‌کشد. با نیما نگاه داشتن دریچه‌ی پیشینه‌ی غالب و رنگ‌ها یا احتمال رنگ‌هایی از آن این فرصت تعلیق و تنش را از دست نمی‌دهد. جنبه‌ی دیگری که در شعر فرازجو محوری‌ست تأویل‌مداری‌ست. بسیاری از اشعار به وضوح میل به تأویل شدن دارند و البته برخی نه. همین فرصت خوبی‌ست که نگاهی به تجربه‌های متفاوت‌اش در آثار بیندازیم. به عنوان مثال به سه کار «قبای ژنده»، «قلبم» و «در این آهو» توجّه کنید: طبیعت گفتگو و کنایه‌های سیاسی–اجتماعی در دوّمی و گستره‌ی تأویلی و نحوی که در تأخیر شکل می‌گیرد در سوّمی و گفتگو با «نیما» که صرفاً تلمیح نیست در اوّلی ... یا به همین اصرار شاعر که نام صرفاً کلمه یا کلمات آغاز شعر باشد توجّه کنید و این که با همین تمهید ساده نام کار را نمی‌بندد. پیش از بستن بحث، شاید در راستای این ویژنامه بد نباشد یافتن آدرس‌ها در کار محمّد: «در این آهوهوای تلخ کبوتر»، «ساعت، دقیقه‌ای که هیچ کس ندید»، «خواب زد و ورقی شد، رعدی صدا کرد»، «یک نبود باد زد، آسمان کثیف‌تر/ یک که بود حرف زد، سنگ هم لطیف‌تر» ... بسیار متفاوت هستند و تنها وجه مشترک‌شان سرراست نبودن‌شان است. حال در این آدرس‌ها چه رخ می‌هد؟: « خودم را می‌نویسم از تو خودم را می‌خوانم از درد»، «بعد از کمی درخت و مرد می‌روند»، «چند نفر هم از آنها لبخند بودند/ مرد برای تمام آنها دعا کرد»، «رفته بود، ساعتم، ساعتم که زنگ زد/ باد زد، هوا نشست آسمان کثیف‌تر»... دیدید؟ در مختصّاتی مبهم آشنا می‌شویم. دقیق‌تر: رابطه بر ربط مستولی می‌شود. همین بس است که ببینیم این شاعر در این مراوده چقدر تنهاست... و چقدر یکه:

قبای ژنده

قبای ژنده‌ی خود را کجای این شب تیره بیاویزم؟
نمی‌دانم، در این گلدانِ خالی چرا من آب می‌ریزم؟
در اطرافم تمام سایه‌ها شاخه، تمام شاخه‌ها، سایه
فقط عکس زنی زیبا شکفته روی گلدانِ غم‌انگیزم
کنار پنجره، در عکس، تنها، مثلِ آوازِ قناری‌هاست
نمی‌خواهم کناره‌جو بمانم با کثیفی‌ها بیامیزم
دل از این خاک خواهم کند حتی ریشه‌ام را بعد می‌نوشم
شرابی از نگاهی تا به نامِ عشق از عمقِ خاک برخیزم
و با عکس تو ای زیبا شکوفا می‌شوم امّا، نمی‌دانم
که این فانوس تنها را کجای این شب خیره بیاویزم

قلبم

قلبم؟ تپشش؟ بله، منظم شده است
توفانِ تبش؟ شکسته، نم نم شده است
دیروز؟ عجب! ترانه هم می‌خوانده؟!
امروز؟ نه هیچ، خوب آدم شده است،
گفتید شرابِ ناب می‌نوشانید؟
معجونِ شما برایمان سم شده است،
هر روز که ما به کوچه برمی‌گردیم
یک پنجره از پنجره‌ها کم شده است
سرخِ سرِ من پیِ سحر می‌گردم

بر دار، تنم شبیه پرچم شده است،
قلبم به دروغ هم منظم نشده!
رعدیست که با گلوله همدم شده است،
توفانِ تنم شراب و شبنم نشده!
سیلی‌ست که با پرنده در هم شده است
دیدند، ولی به خواب، باور نکنید
کوهم تپشم برای‌شان خم شده است.
گفتم که تنم درخت خواهد شد و سبز
امروز ببین همان که گفتم شده است

در این آهو

در این آهوهوای تلخِ کبوتر، شب‌مانده‌ی زرد

سلامم صبحِ سنگ‌خورده، سلامم زخمیِ ولگرد
دوباره خسته از بلند ستاره، تشریفِ شمشاد
خودم را می‌نویسم از تو خودم را می‌خوانم از درد
درخت و ماه، سنگ، بی تو، تو را می‌خواهم فقط تو
فقط نامِ تو سردسیرِ نگاهم را گرم می‌کرد
هوا خالی، صدای باد، کبود و بالِ تب آبی
سلام و سرخِ سنگ خورده، سلام و شاید، اگر، مرد

یک نبود

یک نبود باد زد، آسمان کثیف‌تر
یک که بود حرف زد، سنگ هم لطیف‌تر
بادهای سبزِ شب از لبِ درخت‌ها
برگ و آبشارها، شاخه‌ها، ردیف‌تر
توی راه، ابرها، عطرِ ماه داشتند
از کتاب، هر نفس، خوابِ من شریف‌تر
ناگهان نه نرگسی، مریمی، نه، عطری از
انحنای آبیِ هر پری ظریف‌تر،
رفته بود، ساعتم، ساعتم که زنگ زد
باد زد، هوا نشست آسمان کثیف‌تر

ساعت

ساعت: دقیقه‌ای که هیچ کس ندید
تاریخ: ماه، روزِ چندم از سپید
مردی غریب، در هوای خانه، محو
عاشق، بلند، غرقِ شعله‌های بید
با دست‌های در غروب، رهگذر
با چشم‌های در غروب ناپدید
یک سرخ، بال زد به شاخه‌ی درخت
در عشق در هوای گفتگو پرید
صحرا، حیاط خانه و درخت و دوست
در روبروی آن صدا که می‌شنید
بعد از کمی درخت و مرد می‌روند
در آن دقیقه‌ای که هیچ کس ندید

خواب

خواب زد و ورقی شد، رعدی صدا کرد
پیرهنش لبِ جوی افتاد و شنا کرد
ابر و پرنده و تب، شب توی خیابان
خیس شد و گلِ آوازش را رها کرد
مثلِ همیشه همه گفتند: آه این هم؟!
می‌شود این همه دیوانه را دوا کرد؟!
چند نفر هم از آنها لبخند بودند
مرد برای تمامِ آنها دعا کرد
خیس، نشست و نفس زد، لرزید آن‌گاه
واژه‌ی شعله‌وری تقدیمِ هوا کرد
مردمِ شهر نگاهش کردند و رفتند
از تنِ شهر، لغت‌هایش را جدا کرد
برق زد و کلمه روشن شد، پرنده،
رو به فرشته‌ی بارانیِ خدا کرد
گل، نفسی زد و بانو شد، مرد را هم
باز تبی، ورقی زد، رعدی، صدا کرد

پرنده

پرنده‌ای لبِ دیوار ما نشسته و تنهاست
پرنده‌ای که تَنش گرم، تر، که مثل تو زیباست
شبیهِ یک گلِ کوچک، کنارِ شاخه‌ی آلو
دلش، شکسته و لرزان، چقدر شکلِ دلِ ماست!
کنارِ باغچه، شب، ماهِ گرم و نم‌نمِ باران
ستاره آمد و آرام گفت: عاشقِ اینجاست
حیاطِ کوچکِ خانه، من و تو در تبِ یک شعر
همان که ماه‌ترینِ شعرِ عاشقانه‌ی دنیاست:
خوشا به حالِ گیاهان که عاشقِ تنِ نورند
و دست منبسطِ نور روی شانه‌ی آنهاست
درنگ کَردم و آمَد صدای سنگ و شکستن
ستاره بود که افتاد، یا که شیشه‌ی رؤیاست؟
نگاه کردم و دیدم که خواب بوده‌ام و باز