تا لیکبه هسنّت

مجموعه مقالات منصور پویان

نشر شعر پاریس

شلیک به سنّت

(پیرامون آثار علی عبدالرضایی)

منصور پویان

نشر شعر پاریس
۱۳۸۷

کلیه‌ی حقوق برای منصور پویان و نشر شعر پاریس محفوظ است.

عنوان : شلیک به سنّت
نویسنده : منصور پویان
ناشر : نشر شعر پاریس **www.poetrymag.ws**
نوبت چاپ دوم – آبان‌ماه ۱۳۸۷

فهرست:

پیش نوشت ۶
وقتی که دیگر کمک نمی‌کند چاقو ۱۱
شلیک به سنّت ۴۰
شیطانی که زیرِ خودکارِ عبدالرضایی می‌دود ۵۹
تدارکِ گوشی برای شعرهای پساهفتادی ۱۰۷
مانیفستِ شعریِ تبعید ۱۳۵
پیش بسوی سانسور علی عبدالرضائی ۱۶۷
ABOUT THE POETRY OF ALI ABDOLREZAEI 186
THE HYPER REALITY OF THE “SAUSAGE” 191
LONG LIVE WAR 197
THE AESTHETICS OF THE "LONG LIVE WAR" 221
TO READ BETWEEN LINES: "IN RISKDOM WHERE I LIVED" 232
THROWING LIGHT UPON THE READING OF THE POEM CENSORSHIP 244

پیش نوشت

جهان بینی شاعر که تکراری باشد، زبان شعرش فرسوده و صداها نیز زنگ خورده از آب در می‌آیند. بعبارت دیگر، رکود در تفکر، تحجر در زبان را می آفریند. ویتگنشتاین می گوید: «محدودیت زبان من، محدودیت جهان من است». باری، زبان و اندیشه، دو روی یک سکه اند. در دواوین دورهٔ انحطاط نیز، بهمین دلیل است که ما ابداعات بیانی، لغوی و ترکیبی نمی بینیم؛ چرا که سرچشمه تفکرِ فلسفی از یکطرف و تخیل شاعرانه از طرف دیگر خشکیده بود.

در روند گذار از سنت به مدرنیت، زبان شعر و نوشتار ساده و دگردیس شد. بعبارت دیگر، شعر مشروطیت در فرم و در بیان، از انواع تثبیت شده کلاسیسیم فاصله گرفت. زبان شعر اندک اندک به زبان کوچه نزدیک شد و این نزدیکی، چه از لحاظ واژگانی ، چه از لحاظ نحو و بافت کلام، پدیده ای نوظهور بود.

پس از مشروطیت، شرایط جدید و نونگری های تجددخواهانه، بنایی نوین در شعر می طلبید. معماری جدیدِ شعر می بایست با فردیت یابی انسان از یکطرف و با استیفای آزادیهای اجتماعی از طرف دیگر، خوانائی و مناسبت می یافت .

کار نیما از آن نظر برجسته بود که قوالب سنتی شعر کلاسیک را با اقتدار در هم شکست اگرچه او هرگز حاکمیت تک وزنی؛ تک موضوعی وتک صدائی را در شعرهایش برهم نزد .

شاملو از اصلاحات نیمائی فراتر رفت و با کنار نهادن اوزان کلاسیک، راه را برای بسط سرایش و تغییرات کلامی و پرداختهای گوناگون هموار کرد.

در دهه هفتاد میلادی، پسامدرنیسم علیرغم برداشت های نیهیلیستی از آن، دست آوردی جدید در فرآیندهای مدرنیته داشت و همزمان زیباشناسی هنری و ادبی در ایران تحت تأثیر انحراف از راهبرد مدرنیته از یک طرف و سیاست زدگی از طرف دیگر کاملاً در چنبره رئالیسم آرمانگرا گرفتار آمد. بنابراین، در دهه ۴۰ و ۵۰ شمسی، جنبش روشنفکری ایران تحت تأثیر گفتمان بلشویسم از رویکرد مدرنیته کاملاً منحرف شد و رومانتیسیسم اجتماعی را به عنوان چراغ راهنمای خود برگزید. به تبعیت، در عرصه هنر و ادبیات نیز سیاست زدگی و مبارزه با دستگاه سلطنت هژمونیک (اقتدارمند) شد. از اینرو، برخی جریان های شعری نظیر «شعر حجم»، «موج نو»، «موج ناب» و «شعر دیگر» نتوانستند رشد کنند. پس از انفلاب، در دهه هفتاد

شمسی، وضعیت نوینی در بافت فکری و فرهنگی جامعه ایرانی رو به پدیداری نهاد. بر بستر چنین تحولاتی، در صحنه فرهنگ و ادبیات ایرانی نیز دگرگونی های شگرفی پدیدار شد. از ویژگی های هنر و ادبیات جدیدی که از اوایل دهه ۷۰ شمسی به بعد رو به بالندگی گذاشت: یکی روی گردانی از سیاست زدگی و دومی به چالش کشیدن ارزش ها و زیباشناختی مدرنیستی است.

در زیباشناسیِ هفتادی، تصویرسازی های تشبیهی و یا توصیفی واجد اهمیت نبودند. در راهبرد هفتادی، حدیث نفس و مرثیه خوانی به کناری نهاده شد و به جای آن، واقع پردازی ، چندواژگانی و لایه های پیچاپیچ روابط واجد اهمیت شدند. در زیبایی شناسی هفتاد ، شعرهای بسته بندی شده و تک مرکزی که پیش تر جانشین شعرهای قالبی و کلاسیک شده بودند، جای خود را به شعرهایی با ساختارهای نامتمرکز دادند و اصلا در ادامه همین روند است که اینک شعرهای پساهفتادی در پی بسط جهان های متنی هستند، به طوری که ردّی از منطق های فصلی و عطفی و شرطی در این آثار نیست بلکه ریاضیاتی چندگانه با منطقی چندشرطی، بافتار زبانی و ساختار معنایی این شعرهای پساهفتادی را اداره می کند .

در ادبیاتِ هفتادی، حضور نویسنده در متن به حداقل ممکن می رسد تا خواننده با استقلال بیشتر با متن طرف شود. در اینجا، مخاطب با صداهای موجود در متن به طور طبیعی و بدون واسطه روبرو می شود .

راوی دانای کل که در آثار کلاسیک و حتی مدرنیستی، با زبانی واحد و از جانب همه پرسوناژها نقالی می کرد، اینک واعظی تمامیت خواه قلمداد می شود که از به رسمیت شناختن فردیت و از تکثر صداها و دیدگاه ها در متن (از جمله در جامعه) وحشت دارد .

شاید برای مبارزه با همین دیکتاتوری و تحقق دمکراسی متنی است که حالا شعر و ادبیات پسا هفتادی می کوشد فضاهای تازه در اقالیمِ هنر ایجاد کند. در این راستا، نقد ادبی باید بتواند جانمایه های گرانقدر جریان ادبی جدید را بشناساند تا راه برای برون رفت از درجازدگی و گرفتارماندگی در طلسم سنت/مدرنیسم هموارتر گردد.

علی عبدالرضایی شاعر و نظریه پردازی است که با طرح نظریاتش در شعر هفتاد، و تعریف مولفه ها و درایه های تازه شعری در تابستان سال ۷۳ شمسی توجه بسیاری از شاعران و منتقدان را به خود جلب کرد. در همین سال است که شعر بلند « پاریس در رنو» که نخستین تلاش برای اجرای چند صدایی با توجه به کنش چند فرمی و چند موضوعیِ متن است در جلسات شعر تهران خوانده می شود. عبدالرضایی با توجه به تجربه ای که در دو کتاب نخستش جهت ترکیب قالب های کلاسیک و فرم های شعر نیمایی داشت، در شعر« پاریس در رنو» توانسته بود، این قالب های موزون را با شعر سپید و منثور که فاقد وزن عروضی است، ترکیب کرده در متن کارناوالی بر پا کند که هر پرسوناژی در آن با شیوه فکر ، زبان ، شکل و قالب خودش ظاهر می

شود، البته بعدها این پروژه شعری با سرایش شعر« جنگ جنگ تا پیروزی» و شعر چند ژانری « شینما » در اوج خود به اجرا و نمایش در آمد.

نگاهی به متن سخنرانی ها و گفتگوهای علی عبدالرضایی با مطبوعات نشان می دهد که او تنها شاعری است که سروده هایش بیشترین این همانی را با نظریاتش دارد و اغلب می توان شکل اجرائی نظریاتش را در شعرهایش به دیدار نشست. حضور قدرتمند او در دهه هفتاد، و بسط خلاقیت و تعمیق تکنیک ها و فکرهای شعری اش در سالهای اخیر، او را بدل به شاخصهٔ نحله ای کرده است که از آن بعنوان پساهفتاد یاد می کنیم. شعر پساهفتادی به روال دهه بندی، روندی نیست که با آغازِ دههٔ بعدی جریانش پایان یابد. جریانِ پساهفتاد، قلمِ ختم کشید بر روالِ دوره بندی از یکطرف و بر کارخانهٔ تولیداتِ کلاسیسیم و مدرنیسم در ادبیات ایرانی.

مقالاتی که این کتاب را تشکیل داده اند، چراغ گردانی لابلای سطرهایی است که مخاطب خلاق را چون کوچه ای بی انتها به سفر می خواند. من سفر در این سطرها را به شیوه منصور پویان تمام کرده ام و اصلا دلیل علاقه شدیدم به شعر عبدالرضایی این است که شعرهایش به خواننده این اجازه را می دهد که در روند خوانش به طرز فجیعی خودش باشد. بی شک از راههای مختلفی می شود به درون شعرهای عبدالرضایی رفت و به کالبدشکافی و تأویل شعرها پرداخت، من با توجه به خصلت معنازائی

شعرهای او به نویسش پرداخته‌ام و شاید این مقالات پاسخی باشد به همه آنان که معتقدند شعر عبدالرضایی بی معنایی را ترویج می‌کند!

در ادامه می خواهم عنوان کنم که این نوشتار همه عبدالرضایی در این شعرها نیست بلکه همه مخاطبی است که در آن به فردیت خود دست یافته است.

در مقالاتی که به واکاوی شعر پرداخته‌ام، ابتدا متن کامل شعر را آورده‌ام و سپس سطر به سطر با شعر راه رفته‌ام. در مقالات انگلیسی نیز از همین روند تبعیت کرده‌ام.

در پایان امیدوارم این نوشته ها توانسته باشند پرتوی در هزارتوی این شعرهای خلاّق افکنده باشند.

منصور پویان

نوامبر ۲۰۰۸

وقتی که دیگر کمک نمی‌کند چاقو

بررسیِ«ترور»: شعری شیزوفرنیک

شعر محافظه کاری را برنمی‌تابد. آن گونه که ادیپ شهریار کمر به قتل پدر بست، شعر پساهفتاد نیز خطرناک عمل کرده؛ علیه پیشینه و پدر بر می‌آشوبد. بوطیقای شعر خصلتی نوجویانه و سرشتی شورشی دارد که در ترمینولوژی دهه‌بندی نمی‌گنجد.

پساهفتادی‌ها مدعی نیستند که دهۀ هفتاد دهۀ طلایی شعر بوده و هیچ دوره ادبی از حیثِ اعتبار به پای آن نمی رسد بلکه پساهفتاد به مثابه « ترمی » انتقادی معتقد است سیستم دهه بندی دیگر محلی از اعراب ندارد. از پسِ هفتاد، کیفیت بسته‌بندی شده‌ی دیگری در کار نخواهد آمد. زمانمندی شعر و برخوردِ تاریخ‌نگارانه به صورتِ شعر دهه‌ی سی، دهه‌ی چهل، دهه‌ی پنجاه، دهه‌ی شصت و... روشی کهنه در بررسی گرایشات ادبی محسوب می‌شود.

اساسن دهه بندی به کار مورخ ادبی می‌آید و رهیافت‌های بوطیقائی، کار منتقد ادبی ست که متأسفانه ادبیات فارسی دراین باره دچار فقر است.

تاریخ ادبیات مملو است از ضرورتِ نامگذاری. این ناگزیری همواره مواجه شده است با واکنش‌های هیستریک.

کاربستِ انتقادی و ماندگارِ « ترمی » چون "شعر پساهفتادی" بر آن نیست که ایده‌ی پیشرفت را دستآویز قرار داده، مدعی شود که برای همیشه از زمره از ما بهتران است. ایده ی پساهفتاد مدخل تازه‌ای ست برای اجرای ضرورتِ دگردیسگیِ فرهنگی. پساهفتاد سیاست زده نیست؛ منتها خطرناک عمل می کند تا ضرورتِ تحولِ فرهنگی را عملی سازد یا حداقل کاتالیزوری برای دگرگشتِ فرهنگ باشد، فرهنگی که در آن از عهد مشروطیت به بعد مومیائی شده ایم.

خودبسندگیِ پساهفتاد همان بس که دلالت به الزامِ دگرگونی فرهنگی و ورق خوردنِ تاریخ دارد. در این راستا، "نقدِ پساهفتادی" جستاری‌ست که بر سبیلِ «تئوری انتقادی» می‌کوشد هنر و ادبیات را از وضعیتِ انسدادِ صدساله برهاند.

انتقاد ادبی با تکیه بر میراث آدورنو؛ یعنی رهیافتِ «تئوری انتقادی»، و در چارچوبی دموکراتیک، پیش‌نهادهای راهگشائی برای خروج از دایرهٔ تکرار

عرضه می کند. اساسی‌ترین گزاره‌ای که ممکن است بدان دست یازید همانا رفتارِ ادبیاتِ انتقادی دهه‌ی هفتاد است.

«تئوری انتقادی» بر آن نیست تا به گونهٔ ایجابی طرحی همه جانبه و جامع برای دگردیسی جامعه پیشنهاد کند. پیش- نهاده های «تئوری انتقادی» از نوع سلبی و در راستای تغییر ذهنیت است.

از نقطه نظرِ «تئوری انتقادی»، هنر و ادبیات به صورتِ سلبی سخن می گوید و از این لحاظ، سیاست زدگی را بر نمی تابد.

دعوا بر سر پیش‌نهادها یا پیشنهاد دهنده‌ها نیست. سودای بنیانگذار بودن یا موسس بودن را باید فراموش کرد. جستارِ گذار، مسئلهٔ همهٔ کسانی‌ست که در ادبیات فارسی وطن دارند. آنان همه به نحوی با شعر و ادبیات زندگی می‌کنند و دغدغهٔ دگردیسیِ فرهنگی دارند. پساهفتادی ها با توان بیشتری به پارادایمهای مدرنیسم یورش می‌آورند تا شرایط را برای گذار از رسوبات و رسوماتِ صد ساله فراهم کنند.

کنشِ محافظه‌کارانه دل در گروِ کهن الگوها یا نوامیسِ مدرنیسم دارد و لذا کیش‌اش از تلواسهٔ نوآوری میان- تهی‌ست. پساهفتادیسم پیش‌نهادهای پسامدرنیسم را مورد تجدید نظر قرار می‌دهد تا پیش نهادهای تازه‌ای مطابق با شرایط جامعه جهانی وضع کند.

بدین معنی، شعر از الگوهای قبل از خودش عبور می کند تا هر آینه متفاوت و از قبل متمایز شود.

شعر پساهفتاد ورای مرزبندی‌های موجود است و دنبال مرزهای امن و عاقبت به خیری نمی گردد. شعر پساهفتاد هرگز سربراهی نمی کند تا ارزش افزودهٔ فرهنگی بیافریند. اینکه شعر حواسش به خودش باشد و دربارهٔ پیرامونش دخالت نکند تا شاعر در امنیت کامل تخیل کند؛ آیا همان حرفهای زهدِ ریایی نیست؟

رسالت شعر خواهی نخواهی تقدس‌زدایی از هر متن و باوری ست که ادعای ابدالدهری دارد. با این همه باید اذعان داشت که شعر آنگونه که موریس بلانشو می گوید: خود یک امر قدسی ست. چرا که شعر همه جا پیدایش می‌شود و هیچ مرزِ ممنوعه و هیچ گونه حد و حصری را بر نمی تابد. حیثیت شعر همانا بی مهاباگری آنست. آنان که عافیت جوئی می کنند و شعرِ بی آزار می سرایند؛ همان به که دست به قلم نبرند تا عرض خویش نریزند.

شعر پساهفتادی در پسِ پیش- نهادهای بوطیقائی و خوانش‌هایش، چهره‌ای جریان ساز و دوران‌ساز دارد. بحث فقط بر سر این نیست که از تمام امکانات و ظرفیت‌های زبانی و پرداختی بهره باید گرفت. زبانیت، مرکزگریزی، چندصدایی، اجرا و...همه حواشیِ شعر پساهفتادی‌اند. خطر بالفطره تنها متوجهٔ سوژه‌ی شعر و خود شاعر نیست. از خطری نیز می توان حرف زد که خود- سانسوری متوجه نظام زیباشناسی و پیرامونی شعر می‌کند.

شاعری که به کوچهٔ علی چپ بزند و خودسانسوری کند تا به تریجِ قبای ارزشمدارها/ قدرتمدارها برنخورد همانا شعرش از امر قدسی ساقط می شود. از مشخصه‌های سازندهٔ پساهفتادیسم یکی خصلتِ رفرمالیستی یعنی اصلاح گرانه و دیگری خصلتِ شالوده شکنانهٔ آنست که در این موارد، وامدارِ «تئوری انتقادی» است. در موردِ خصلت پیش روانه و سنت شکن ادبیاتِ پساهفتاد، بارها و بکرات، سخن گفته‌ام.

شعر همانا نشان دادنِ موضوعی ذهنی و یا ماکتی از مابه اذایی بیرونی ست. کارکردِ ادبیات همانا نعلِ وارونه زدنِ آنست تا نظم جان و جهانِ ما به زیرِ بخیه کشیده شود و خوانشی نوآمد تداعی شود.

پرهام شهرجردی در خطابه‌ای با عنوان "خطر شعر؛ گذرنامه‌ای برای شعر پساهفتاد" نشان می دهد که خطرناک عمل کردن همانا امر ذاتی شعر است. این خطر نه تنها در صرف و بیان؛ بلکه در دایرهٔ معنا، اخلاقیات و زیباشناسی امری اجتناب ناپذیر است. آری، پساهفتاد دغدغهٔ اعلام موضع علیه این و آن یا ادعای دادائیستی ندارد. ایدهٔ پساهفتادی همانا شمشیر داموکلسی ست بالای سرِ استراتژی صوفی‌مابانه/ تجاهل‌العارفانه‌ای که از سوی شاعرانِ اخته پیاپی باز تولید می‌شود.

با این مقدمه، اینک به تحلیلِ زیباشناسانهٔ شعر"ترور" می‌پردازم.

از دور پدرت را خاک کنی
اشک های مادرت را پاک کنی از دور
و درکافه ای که می توانی به تنهایی شبیخون بزنی
با گریه های خانه چت کنی
دوربین بزنی از دور

مادر سه پله بالا تر از همه عینِ ماه آن بالاست
به مهسا که لب می زند
می رود سراغِ مهتاب
و رفتارش که سر درد دارد هنوز
اجرای جای خالیِ من
در آغوشِ چند زن است

به خانه ای که قدغن است
همه طوری می آیند
که من رفته ام
ماتم گرفته ام
ماتم کرده اند کلماتم

در لنگرود
پای پلی که از دویدن اسب تر است
پدرم را کشتند
پدرم را کشتند
اما
فقط در لنگرود

وگرنه هرساله از من دارد
یکی می کَند می رود
جمعه خانه‌ی سیاهی ست که قتل عام شد
و خانواده ایرانی که درخانه اعدام شد

از وقتی که لای حوا شانس آوردیم
و آدم بابای انحصاریِ آدم شد
عیسی را در کلیسا گذاشته ایم
تا قهرمانی که لای زن ها مخفی ست
فوری ظهور کند
و مرگ را
که از اسب جلوتر است

از خانه دور کند
پای پلی که از بس پدر کم است
عیسی بن مریم است
طوری خودم را می رفتم
که شهرم خجالت بکشد
نه اینکه بی شرمی یهودا شود
در جاده گرگ بریزد پدر بکشد
باید سکوت کنم
که سگ هارتر نشود
به خانه عوعو نزند باز
و خونریزی که لای ماده آماده ست
فرصت کند
زخمی به صبح بزند

حالا که اسب اصل
و مرگ داروغه ست
با وضع ناگوار چشمهایم
که دریای کوچکی برای شنای قورباغه ست
اگر خطرنکنم چه کنم؟

با چند گلوی اضافه هم دیگرنمی توانم این بغض را که گلوبند من است پناهنده کنم
مرگ
به سوگم نشسته چار زانو
به زندگی من دیگر کمک نمی کند چاقو
بطری چنان پُر است
که دیگر شراب ندارد
و زخم که عمق خراب دارد
چنان کاری ست
که از رگ های مستم تلو تلو می گذرد خون

اونی که می بابا بو
اونی که پیل آقا بو
اون که رفیق راه بو
اونِ که همیشه پا بو
همّه مره جا بنایی
همّه مره تنها بنایی
تنهایم
تنهایم
تنها تر از...

کاری تر است این کوچه از چاقو
این خانه از بازو

این درد
یک مردِ دیگر طول می کشد
این مرد
یک جای دیگر قد
جاده از هر طرف پدر دارد
و مرگ که مقصد زندگی ست
قهوه خانه ای بینِ راهی ست
که فانوس دارد
ولی تاریک
چای تلخ در استکانِ کمر باریک دارد
ولی شیرین
چون نوحه از صدای فرهاد می ریزد

یه دسّه سینه زن این ورِ کوچه
حسینم وای حسینم وای می خونن
یه دسّه سینه زن اون ورِ کوچه
علمدارِ رشیدِ من کجایی...

مثلِ ملتی که از حسینِ شهید
به جا مانده ست شهری
از خانه ای کوچک
تهِ جاده ای

که در جایی پرت جا مانده ست
ملتی که مثلِ یک کبریت کشورش را آتش زد
بسترش را کشت
و همسرش را دریا کرد

زنده باد باد که بود اما دیر
زنده باد کویر که دریا ندارد
و مادر
مادر
مادری که دیگر نمی تواند
لب هایش را به گونه ام سنجاق کند

جاده از هر طرف سفر دارد
و من که پرده ی نیمه پاره ی سهرابی در شبِ زفافم
خونِ پدر نریخته ام که حقیقت کنم لافم
در مهلت مانده تا وفاتم
مثل کفشی که بندهایش باز شده باشد
چنان لاتم
که می توانم برای قاتل
که قدی قطور دارد

انگشتِ شصتم را بیل کنم
شما بگویید آخ!
و احتیاط کنید
خدا بزرگ است **هللویا**
پدر نمرده است **هللویا**
و عشق
چون قلیه با گوشتِ آب علیه قیمه با ریختِ گاو هنوزآماده ست
مریم علیه مجدلیه
لیلا علیه لاو نیست
و لااله الا لاو
فریادی ست
که از فردا پسر دارد

کوچه درهرخانه پدر دارد
و آقا
پرستاری
که مخصوصن
و بیجاری که بی امضای من نمی رسد به فروش

من وارثِ داغ توام پدر!

باغت را بخواهم چکار
بده برادر مالت را بخورد
و دامادت که با خواهرترین خدا می خوابد
حالش را ببرد
چون لشکری کشور از دست داده ام
بسترم گم شده پیدا نمی شود دیگر
مثل طلوعِ آمده پشتِ غروبِ رفته ام مادر
تو لااقل ابرهایت از روی کوهِ کربلا جارو کن
برف را که بر بامِ من انبار شده پارو کن
گریه نکن
اینکه باشی و فقط نگاه کنم در چشمهات
هنوز بیشتر از کافی ست
اینکه در نمازت الله اکبر کنی برام در سجده و برات کرم بریزد الله اکبر مدام...

الله اکبر!

تنگ غروبی که از سرازیریِ پنجشنبه دارد می رود پایین
دوباره حلوا
دوباره خرما چرا نمی کنی خیرات؟

هیهات!
که تابلوی نیمه کاره‌ی نقاشی در شبِ زفافم
و تا دلت بخواهد آنقدر لافم
که نمی توانم آدمِ پدرداری نباشم
حتی یکشنبه ام را مجبور کرده ام به کلیسا برود
پیشِ پریسا در ردیفِ چندم بنشیند
و مدام
به مهسا که عیسای ماده ای ست چشمک بزند
دیگر آدمِ وقتی که بودم نیستم
وقت نمی کنم
و هر وقت نمی کنم وقتِ کردن است
دیگر آدمِ ... آه و دمِ ... اصلن آدم نیستم!
شما اگرهستید؟
فقط بگویید آااخ!

"ترور" شعری است به ظاهر تمثیلی و اپیزودیک اما در اساس آنتروپولوژیک که همزمان از بار دراماتیک آکنده است. راوی- شاعر با

یادآوری نمادها و اسطوره‌ها، خاطرات فردی و قومی خویش را مرور می کند. در روال منولوگ ها، خواننده با مسائلی آشنا می شود که مبتلابه وضعیتِ گسیخته و شیزوفرنیکِ ایرانِ امروز است.

جمعه خانه‌ی سیاهی ست که قتل عام شد
و خانواده ایرانی که درخانه اعدام شد

برای شعرِ قائم به ذات، موجبیت ِبیرونی یا شأن ِنزول نباید قائل شد. کُنشِ روائیِ"ترور" مستقل از توضیحِ بیرون- متنی، به خواننده می‌فهماند که شاعر- راوی از تجربهٔ دورافتادگی خویش می گوید که صرفن بیان یک نوستالژی نیست بلکه تحلیل و تأویل نوستالژی چند نسل پی در پی است که به طرز فجیعی کشته شده یا از وطن تبعید شده اند.

از دور پدرت را خاک کنی
اشک های مادرت را پاک کنی از دور
و در کافه ای که می توانی به تنهایی شبیخون بزنی
با گریه های خانه چت کنی

دوربین بزنی از دور

شعر با لحنی خود ویژه و شدیدن حسّی آغاز می شود و از اندوهناک ترین روزهای تبعید که همانا از دست دادن عزیزی در وطن است سخن می گوید. قدرت حسی شعر باعث می شود خواننده خلاق در همان ابتدای شعر جانشین سوژه شده برای رفع مصائب تبعید و دوری از خانه ، کافه ای را در تخیلش احداث کند که از آنجا بواسطه اینترنت بتواند خانه ی در حال عزاداری را به نمایش درآورد.

مادر سه پله بالا تر از همه عینِ ماه آن بالاست
به مهسا که لب می زند
می رود سراغِ مهتاب
و رفتارش که سر درد دارد هنوز
اجرای جای خالیِ من
در آغوشِ چند زن است

راوی در این شعر یکی ست؛ اما چندین روایت شعر را می سازند و طوری در هم تنیده می شوند که هیچ کدام ارجحیت، مرکزیت و برتری ندارند. با

اینهمه، شعرِ بلندِ "ترور"، ساختاری چند سازه ای دارد و روایاتش در ارتباطی ساختاری و در بافتی قالیچه‌ای، جان و جهانِ درونیِ شاعر را به نمایش می‌گذارد. شاعر روایاتِ خود از تبعید را با سازمان بندی مناسبی عجین کرده است.

زنده باد باد که بود اما دیر
زنده باد کویر که دریا ندارد
و مادر
مادر
مادری که دیگر نمی تواند
لب هایش را به گونه ام سنجاق کند

برای تن زدن از مرکزیتِ موضوعی و دست یافتن به ساختِ تازه‌ای که فردیت و تشخص را بهتر برتابد؛ شعر "ترور" بدعت گذارانه؛ پا به صحنه می‌گذارد. "ترور" نموداری از شعر پساتبعیدی ست که به تبعیت از جریانِ پساهفتاد، از مصائب و مواضعِ تبعید به گونه ای نوآمدانه لب می ریزد. این شعر دنبال موضوعیت نیست بلکه می خواهد ساختمانی بنا سازد در خورِ تبعید. بعبارت دیگر، معماری تبعید نیت اصلی و تلواسهٔ شعر است. مسائل،

موارد و مصائب درهم تنیده می شوند تا هیاکلِ تبعید و حجم آن مهندسی شود.

جاده از هر طرف پدر دارد
و مرگ که مقصد زندگی ست
قهوه خانه ای بینِ راهی ست
که فانوس دارد
ولی تاریک

از نقطه نظر تأویل این شعرحالتی دراماتیک و نمایشی دارد که می تواند روی صحنه اجرا شود. صداها در این شعر نقش هایی را ایفا می کنند که هیچ بازیگری نمی تواند به اجرا درآورد. اجرای آواها همانا تداعی آزاد حس‌هایی است که دست از سر خواننده خلاق برنمی دارد.

ترور شعری تک ساحتی و تک مرکزی نیست و نمی توان آن را «منظومه» نامید؛ چرا که شعری «چندمرکزی» و «چند ساختاری» است.

در این شعر، شاعر تجربه‌اش را بی واسطهٔ مفاهیم بصورت تجریدی بیان می‌دارد. تمامیت شعر، فرم و یا شکلِ واحدی ست برای مشاهده و حسیتِ

چیزی که تجربهٔ شاعر در تبعید را بر می تاباند. شاعر از موضوعات کلی دور می شود تا تجربه‌اش را نشان دهد. در این شعر بلند، با روایتی خطی رو برو نیستیم و این یک اتفاق فرمولوژیک تازه است.

به خانه ای که قدغن است
همه طوری می آیند
که من رفته‌ام
ماتم گرفته‌ام
ماتم کرده‌اند کلماتم

«بافت درونی» شعر ظاهراً گسیخته به نظر می رسد؛ دلیلش همانا فرم خاص ساختاریش و عدمِ مرکزیتِ مشخص آن است. در فضای شعر، روایت‌های گوناگونی موزائیک وار در کنار هم قرار می گیرند. شعر از معنا رسانی و گزارشگری دست می شوید تا تولید فضای خودسامان و تازه کند. بدین معنی، "ترور" به خرجِ فضا، مرکز گریزی کرده تا خواننده را در قصری کافکائی که تبعیدش نامند، قبضِ روح کند.

مرگ
به سوگم نشسته چار زانو
به زندگی من دیگر کمک نمی‌کند چاقو

بطری چنان پُر است
که دیگر شراب ندارد
و زخم که عمق خراب دارد
چنان کاری ست
که از رگ های مستم تلو تلو می گذرد خون

ایجاد ارتباط خلاق میان مفاهیم و تصاویر صرفن بمنظور معنا صورت نمی‌پذیرد. خط و ربط های "ترور" همانا بند و بست های پیکرهٔ آن است بمنظور تحقق یک معماری خودویژه و تازه. البته امکانات موسیقیائی "ترور"، آنچنان که مهرداد فلاح «وزن کیفی» می نامد، همانا خصلتِ درونیِ‌اثر است. همانطور که شعرِ دوران‌ساز، زبانش متعلق به دوران خودش باید باشد؛ موسیقی در شعر نیز با معیارهای همزمانش باید سازگار باشد. شعر پساهفتادی، موسیقی خاص خودش را دارد. در "ترور" ، لحن و موسیقی مانند "جنگ، جنگ تا پیروزی" متناسب با فضای شعر لباس عوض می کند و به زبان گفتار نزدیک می شود. پیدا کردنِ موسیقی نهفته در شعر"ترور" با قدری دشواری همراه است. منتهی کشف آن، به مخاطب کمک می کند تا فضای تودرتوی شعر را بهتر درک کند. غنای موسیقی درونیِ"ترور" با زبانش، از لحاظ زیبائی شناسی و امرِ تالیف، همخوانی دارد.

مثل طلوعِ آمده پشتِ غروبِ رفته ام مادر
تو لااقل ابرهایت از روی کوهِ کربلا جارو کن
برف را که بر بامِ من انبار شده پارو کن
گریه نکن
اینکه باشی و فقط نگاه کنم در چشمهات
هنوز بیشتر از کافی ست
اینکه در نمازت الله اکبر کنی برام در سجده و برات کرم بریزد الله اکبر مدام...

الله اکبر!

از آنجا که نوع روایت در"ترور" قطعه به قطعه تغییر می کند؛ موسیقی نیز از حالتِ تک‌صدائی و تک‌بعدی خارج شده؛ به وضعیتِ چندنوازی نائل آمده؛ طنین های تازه ای به اجرا گذاشته می شود که با فضای شعر این همانی دارد.

در شعر "ترور" نقش راوی بمثابهٔ یک «دوربین» چند بار عوض می شود تا روایت از جایگاههای متفاوت پیگیری شود.شعر با تکنیک سپید خوانی به مخاطب در خوانش شعر نقش می سپارد.

عنصر طنز می کوشد هالهٔ مقدس را از فراز سرِ شاعر بزداید و شعر را از حالت تقدس بیرون بیاورد. طنز به کار رفته در "ترور" ، چندگانگی ناشی از شرایط و نیز شخصیت شاعر را بهتر می نمایاند. طنز تعمدن جایگاه راوی و حتی متن را متزلزل می کند تا خواننده در آینه ای شکسته، دنبال وحی پیامبرانهِ نگردد. دغدغهٔ شاعر آنست که در جهانِ پریش-روانِ معاصر، شعر واقعیتها را بازتاباند؛ نه آنکه طامات ببافاند. او جهان را همانگونه که هست به تصویر می کشد و طنز در این راستا، جایگاهی ابزارگونه دارد. البته شاعر حواسش جمع است که بسآمدِ کاربردی آن در شعر منجر به کلیشه نشود و ضدِ مقصود عمل نکند.

وقت نمی کنم
و هر وقت نمی کنم وقتِ کردن است
دیگر آدمِ ... آه و دمِ ... اصلن آدم نیستم!
شما اگرهستید؟
فقط بگویید آااخ!

عبدالرضائی دائما در شعرش شالوده شکنی کرده؛ از خودش عبور می کند تا شگردها و نوآوری های دههٔ هفتادی، تبدیل به الگوی نوشتار و فرمول نشود. چرا که او باور دارد تن دادن به تکرار همانا شلیک به خلاقیت است.

تنهائی در شعرِ "ترور" حضوری پرتشویش و حزین دارد. این حزن و تشویش، ناشی از احساسی چند لابیرنتی ست. عبدالرضائی انسانی ست که زمین نمی تواند تکیه گاه اندیشه و احساسش باشد. او با انزوائی هستی شناسانه و با وجودی چندوجهی قربانی دیوارهای زمانهٔ خویش است. وجود چندگانهٔ شاعر، آرامش را بر نمی تابد. بسامد واژگانی شعرش، جهان را بی معنا و موجودیت را ناهمگون به تصویر می کشد. کلماتِ زیر نقش کلیدی در اجرای فضای شعر دارند: دور، جاده، بغض، فریاد، گریه، چاقو، زخم، خون، اعدام، ترور، مرگ، قتلِ عام... او در بازی با زبان، قابلیت های زبان را شناخته؛ به بافتِ آن صدمه نمی زند. شعر در لایهٔ زیرین، مرثیه ای ست در موردِ مرگ پدر. در عیان اما، مرثیه ای ست درِ سوگ وطن، که همان خانهٔ پدری‌ست و شاعر مجبور به ترکش شد.

داربستِ شعر بر خاطرات فردی از یکطرف و خاطرهٔ جمعی از طرف دیگر پایبند است. کلمات خانه، پدر، مادر، باغ، جاده، پل، سفر، پناهنده و...در معانی دوگانهٔ ظاهری و باطنی قابلیتِ تعریف پذیری گوناگونی دارند. کلمهٔ مادر بصورتِ بسامدی، شش بار، کلمهٔ پدر ده بار، کلمهٔ خانه، هشت بار در طول شعر تکرار شده اند. شاعر اعضای خانواده اش را یک به یک بیاد می آورد ولی در عین حال یکایک آنها بطور نمادین، وجوهی از سرزمین اجدادی را نمایندگی می کنند.

چون لشکری کشور از دست داده ام
بسترم گم شده پیدا نمی شود دیگر

در غیبتِ شاعر، پدر مصدوم شده است و حالیا نیازمندِ رسیدگی مداومِ پرستار در خانه است. برای تامینِ مخارج، بیجاری باید به معرض فروش گذاشته شود. شاعر از راه دور، فقط امضایش را می تواند بفرستد و الا ورودش به سرزمینِ مادری و سفر به خانهٔ پدری اکیدن ممنوع است.

کوچه درهرخانه پدر دارد
و آقا
پرستاری
که مخصوصن
و بیجاری که بی امضای من نمی رسد به فروش

شاعر دورادور شاهد کشمکشهای خانوادگی از یکسو و فسادِ اداری و کشوری از دیگر سو در سرزمینِ اجدادی ست.

من وارثِ داغ توام پدر
باغت را بخواهم چکار

بده برادر مالت را بخورد
و دامادت که با خواهرترین خدا می خوابد
حالش را ببرد

بسان دسته جاتِ نوحه خوان، مملکت دسته بندی شده و بر سر هر کوچه و برزن، زورِ چاقوست که فرمانفرمائی می کند. در این وانفسا، شهرِ کوچکِ راوی، از معرکه و واویلای خانمان سوز در امان نمانده است.

مثلِ ملتی که از حسینِ شهید
به جا مانده ست شهری
از خانه ای کوچک
تهِ جاده ای
که در جایی پرت جا مانده ست
ملتی که مثلِ یک کبریت کشورش را آتش زد
بسترش را کشت
و همسرش را دریا کرد

هرشاعر بزرگی را بی هراسی کلماتش تعریف می کند و او بواسطه عشق به زبان و کلماتش خود را فدائی شعر می داند وخیالی نیست اگر جانش را هم در این راه بدهد اما...

باید سکوت کنم
که سگ هارتر نشود
به خانه عوعو نزند باز
و خونریزی که لای ماده آماده ست
فرصت کند
زخمی به صبح بزند

راوی- شاعر خود را با سهراب این همان می کند که با پدر(سنت) در جنگ بود؛ اما خونِ پدر هرگز نریخت. او یهودا(حکومت ایران) را عامل ترورِ پدر برمی شمارد. آمر یا عاملِ ترور کسی ست که در سوگِ حسین، دستجاتِ عزاداری راه می اندازد و اشگِ تمساح می ریزد: «چون نوحه از صدای فرهاد می ریزد».

و من که پرده ی نیمه پاره ی سهرابی در شبِ زفافم
خونِ پدر نریخته ام که حقیقت کنم لافم

وضعیت ِروان- پریش ِفرهنگی، آنطور که داریوش شایگان منادیگرا ست، بخوبی در این شعر بازتاب دارد. در جامعه ای شیرازه دریده و در حال ِگذار، رفتار آدمیان؛ مشکوک، جن زده و ناشزه وار است. راوی در تبعید نیز از آفت ِگسیختگی ِشخصیتی در امان نیست. او نسبت به حادثه ی مشکوکی که پدر را مصدوم و بالاخره معدوم ساخت، کاری نمی‌تواند بکند و همین بیکاری و ناتوانی فرسوده‌اش می کند.

در لنگرود
پای پلی که از دویدن اسب تر است
پدرم را کشتند
پدرم را کشتند
اما
فقط در لنگرود
وگرنه هرساله از من دارد
یکی می کند می رود

هر چیز در پرده ای از ابهام، دگرگونه و مشکوک می نماید. در چنین شرایط بیمارگونه ای، فریادرسی برای مردم ِعاصی موجود نیست جز خرافات و باورهای دینی.

خدا بزرگ است **هللویا**

پدر نمرده است **هللویا**

عبدالرضائی از زاویه‌ای منحصر به فرد به تنهایی نگاه می کند که کم سابقه است. ترور شعری‌ست که از تنهایی انسان سخن می گوید.اگرچه تنهائی را شعرها تمام کرده اند، اما این تنهایی از جنس دیگری‌ست چرا که در لندن و در شهری متروپولیتن اتفاق می افتد که آدم به آن تبعید شد. شاعر در این شعر به سراغ زمان رفته؛ با گذشته و حال بازی می کند. در این راستا، او به آوا نیز توجه نشان داده است:

تنگ غروبی که از سرازیریِ پنجشنبه دارد می رود پایین

.....

حتی یکشنبه ام را مجبور کرده ام به کلیسا برود

.....

دیگر آدمِ وقتی که دارم نیستم

با توجه به پراگماتیسمی که در شعر او سراغ دارم، باید بگویم: موتیف ها و معانی انتزاعی همانا کلید گشایش دروازه های شعر عبدالرضایی است. این

شعرِ روایت محور با استفاده از تکنیک های سینمائی(گرفتنِ نماهای کوتاه و بلند از صحنه ها و نیز اپیزود های تصویری) و همراه با پراتیک زبانی، خواننده را برای اخذِ معنا از هفت خوانِ رستم گذر می دهد. فضا های پارادوکسیکال و پی گرفتنِ تصاویر، ظرفیت و قابلیتِ زیادی را ازخواننده در جهتِ اخذ معنا مطالبه می کند.

شلیک به سنّت

تأویلِ جهانِ معنائی شعر "به آنکه شلیک می‌کند، شلیک می‌شود"

به امیّد
که شاخه‌ی خم شده‌ی بیدِ مو بلندی لبِ رود بود
خیلی امید نیست
دیگر لیلی
که از دنده‌ی چپِ آدم درز نکرد
برای برگم سر گم نمی‌کند
و مثلِ قاشقی که دورِ میز دنبالِ چنگال می‌گردد
مرا که جُرمِ دیگری مرتکب شده‌ام در تورات گم نمی‌کند
نکند!
حالا که می‌توانم شبی دراز را به تختخوابم دعوت کنم
چرا در زن که مزرعه‌ی من توی قرآن است
لبی وارد نکنم؟

باید مخِ یکی که به این آلبوم عادت دارد بزنم
جانمی!
درعکس به دام افتاده ست
کرمِ کسی که پشتم داشت شکلک در می‌آورد
به مادرم که می‌مُردم برای فسنجانش حسودی می‌کرد
به صفیه که با چارده سالگی از دوریِ دهات می‌آمد و برای اینکه پولی
دست و پا کند تا حاجیه خانم صداش کنند همه جا را برق می‌انداخت
هنوز نمی‌دانست شبِ یکی از شنبه‌هایی که فرداش در رفتیم
دخترش را به طرزِ خون آلودی خانم کردیم
طفلی عایشه‌ی حسودی بود که وقتی با محمد خوابید
پیش از آنکه دستی در انجیر ببرد انجیل خواند
و از داستانِ زنی در بنی اسرائیل سر درآورد
که در قاهره عزرائیل شد

قایق دوشیزه‌ای بود در نیل
که هر چه پارو می‌زد
به موسی که عصایش خدا پس گرفته بود نمی‌رسید

نرسد!
تو در وضعی نیستی که پرده‌ها را کنار بزنی

و از آسمانی حمایت کنی که خدا را تُف کرد
تو کارمندی!
کار داری!
چون مادرت کار می‌کرد
کارمندِ نجیبی بود
که صبحِ یکی از شنبه‌های فروردین روی میزِ جنابِ رئیس تو را به دنیا انداخت
و آقات که روی سجاده شب زنده می‌کرد
پشتِ هر نماز به خدا دستور می‌داد
کاری کند خواهرانِ رسیده‌ات زودتر از پله‌ها پایین بروند
مگر دوستانت که عاشقِ سینه بندِ آویخته‌ای بر بالکنِ خانه‌ی یکی از همسایه‌ها بودند
درباره‌ی سینه‌های آویخته‌ی سایه چیزی می‌دانستند؟
سیلی که خانه‌ات را برد من به تهران فرستادم
تو از پدر که سر دردش را در سرت جا گذاشت
تنها همین چند تارِ مو را به ارث بردی که وقتی رفت آن هم سفید شد
حالا که فردا را ازَت گرفتند چرا به این ثانیه ظلم نمی‌کنی؟

دیشب به مردِ کوری که دنبالِ دیدنش می‌گشت
دختری که فکر می‌کرد نیست سرکوفت می‌زد!

گرچه از جنسِ پوست کنده صرفن سیب زمینی بود
اما گاهی رگِ گردن کلفتی پای شقیقه پیدا می‌کرد
که دیگر برای برگش سر گم نمی‌کرد
و عشق که بار و بندیلش را بسته بود و در رفته بود از دلش با دختری که
محکم بسته‌بندی شده بود داشت دوباره بر می‌گشت که ناگهان
انگشت‌هاش پرید و از دکمه‌ی پیراهنی که قلوه سنگ ها را مخفی کرده
بود بازجویی کرد!

زن‌ها جنبِ آدامسِ خروس‌نشانی که با هم عوض می‌کردند
توی دادگستری زیرِ سیاهیِ چادر بینِ هم دروغ تقسیم می‌کردند
و مرد که دیگر صبرش به لب رسیده بود
از دیدنِ زنی که داشت دنبالِ امید می‌گشت نا امید شد
مجبور شد
سری به امیّد بزند
زن آنجا بود!

شعربا امیدی آغازمی‌شود که به سرانجامِ آن امیدی نیست.

امید تخیّل برمی‌انگیزد، اما از سوختبار آن نانی پخت نمی‌شود. هم مرد هم زن درجستجوی امید، خود را باطل می کنند و به مقصد نمی رسند. از منظر

شاعر- مرد، دیدار زن اثیری نیز حل مشکل نمی کند. پس به حوا که همان زنِ دست سازاست روی می‌آورد. جای خالی لیلی اما به آسانی پُر شدنی نیست!

خدا آدم را اشرف موجودات نامید و لیلی را به تمکینِ مرد فرمان داد. لیلی هستی خود را همآورد و همآغاز با آدم می‌دانست. پس از ستایش او خودداری کرد. زیرا ستایش را بمنزله تأیید برتریِ جنس مرد به زن می دانست. او دوست داشت به همنشینی با آدم دعوت شود. ستایش آدم امکان این برابرنشینی را برای همیشه از بین می برد. لذا خدای ابراهیمی، این برابرخواهی را برنتابید.در نتیجه، لیلی را از درگاهِ خویش طرد و حوا را از دندهٔ چپِ آدم متولد کرد. پس حوا همسری شد درخدمتِ آدم که همزمان فرزند او نیز محسوب می شد و راهی نداشت مگر گردن گذاشتن بر فرمان پدر- آدم. اینجاست که باید عنوان کرد خدای ابراهیمی اولین بنیانگذار پدر-خدائی و مردسالاری ست. بیهوده نیست که در انجیل، اینهمه بر خدا-پدر تاکید می شود. بنابراین در کارگاه آفرینش، خدا اولین دشمنِ فمینیسم به حساب می‌آید.

لیلی پس از ترک بارگاه، دشمنی با آدم را پیشه خود ساخته، شیطان لقب می گیرد. بنابرین از همان اوان حیات، خدای ابراهیمی باعث و بانی جدا افتادگی شد و اجازه نداد آدم با مثلِ خودی چون لیلی همزیستی داشته باشد.

بی دلیل نیست که بعدها عشق ساخته می شود و قابیل عاشقی می کند تا با لیلی به تکامل برسد. با دو قطبی کردنِ زن و مرد، از همان آغاز، جهان زیستی دوگانه می شود. در حقیقت ثنویت با انسان به دنیا آمد وبراو تحمیل شد. پس عشق معنائی ندارد جز تخریب این دوگانگی جهتِ خودی شدن، به خود رسیدن!

من فکر می کنم تاکید اصلی شاعر- عبدالرضائی چیزی نیست جز شناخت واقعی عشق و درست‌خوانی‌ی غلط نویسش‌هایِ گذشته. او طی شعرهای مختلفِ خود همواره به تخریبِ دوآلیسم پرداخته است.

در اسطورهٔ آفرینش، آدم به لیلی یعنی زنِ ایده آل خود نمی‌رسد. در عوض نیمه‌ای برایش تدارک دیده می شود که آن دیگرِ آرمانی(آنیما) نیست. چطور چیزی که از پهلوی آدم ساخت شد می‌تواند توقع برآورنده باشد. با اینهمه، سرشتِ آرزومندِ آدم و حوا تنوری را گرم می کند که توهمِ دست یافتن به آن نیمهِ اثیریِ دیگر، همیشه نانِ سوخته تحویل می دهد. نتیجهٔ این دوگانگی هایِ متعارض چیزی نیست جز سرگشتگی و سرخوردگی در زندگیِ روزمره. بدیگر سخن، امید و رسیدن به آن معبودِ ایده آل یعنی لیلی(که از دندهٔ چپِ آدم درز نکرد) تحقق یافتنی نیست.

آدم و حوا از جنس یکدیگرند، ولی، در پی نیمه اثیری(آن دیگر) می‌گردند. امید آنها برای حصول به مقصود، واهی‌ست. جستجو برای یافتن آن دیگری(مثل قاشقی که دور میز دنبال چنگال می گردد) از بدو پیدایش انسان مهمترین دغدغه‌ی آدمی بوده است. می‌خواهم عنوان کنم کاوش برای پیداکردن لیلی(امید) همانا امری است تقدیری ولی دست نیافتنی.

در روال شعر، اینجا چرخشی صورت می‌گیرد و از اسطوره دیگری در ادیان ابراهیمی یاد می‌شود. بنا بر روایات دینی، آدم وحوا با لذّت‌جوئی و خوردن سیب، مرتکب گناهی شدند ومتعاقب آن به زمین رانده شده با جستجوی نیمه اثیری، هر یک درصدد برآمدند از احساس حقارت ناشی از ارتکاب گناه، خود را برهانند. امّا آن ایده‌آل یعنی لیلی هرگزبرای هیچ برگی سر گم نکرد. شاعر اذعان دارد که لیلی از آدم ساخت نشده است. با این گزاره، او نتیجه می‌گیرد لیلی برگی نیست که بر شاخه‌ی خواسته‌های آدمی که سنّت تعریف می‌کند، سبز شود.

حالا که می توانم شبی دراز را به تختخوابم دعوت کنم
چرا در زن که مزرعه ی من توی قرآن است
لبی وارد نکنم؟

لذا راوی- شاعر به این نتیجه می‌رسد، حالا که از این شوربختی گریزی نیست، چرا دم غنیمتی نکرده ازلذّت بهره‌مند نشوم؟ چرا لبی وارد نکرده، از زن که مِلک مرد در قرآن نامیده شد، کام نگیرم؟ حملهٔ انتحاری عبدالرضایی به شأنِ نزول آیه‌ای که در ارتباط با مشکلِ یکی ازصحابه با همسرش نازل شد، چنان تیزوتند ست که که در این برهوتِ بی پرسشی احیای سوال می‌کند. پیامبری که زن را مزرعه‌ی مرد می‌خواند وعنوان می کند که مرد هرطوربخواهد می تواند این زمینِ اهدایی را شخم بزند، چه اهدافی را دنبال می کند؟ صحابه‌ی عیّاشی که امرِ لذت‌بری را فقط برای خود می خواست و اعتراضِ همسر را وقتی که می‌خواهد از پشت به او نزدیکی شود، برنمی تابد وفوری برای حلّ مشکل نزدِ آخرین رسولِ خدای ابراهیمی می رود، چه وجه اشتراکی با انسانِ دهکده‌ی جهانیِ مارشال مک لوهان دارد؟

جالب اینجاست که شاعرنیز برای تحریکِ حسّ مخاطب- زن، خود را در جایگاهِ صحابه قرار می‌دهد تا باعثِ بروزِ حسّ چندش درخواننده شده؛ عصیانی تدارک ببیند برای برخورد با وضعیت زن در قرن بیست و یکم؛ آن هم در کشوری که خود بنیانگذارِ حقوقِ بشر است.

سپس در ادامه، عبدالرضایی با فعلِ تاکیدیِ "نکند!" نقطه عطفی ایجاد کرده با استفاده از فاصله‌گذاری، بند دومِ شعر کلید می‌خورد.

باید مخّ یکی که به این آلبوم عادت دارد بزنم
جانمی!
در عکس به دام افتاده‌ست
کِرمِ کسی که پشتم داشت شکلک درمی‌آورد

در این بند، برای کامجوئی و اطفای التهاب، راوی- شاعر به صرافت افتاده دنبال عکسِ لیلای دیگری در آلبوم می گردد تا با برقراری تماس، مخّ اش را بزند(تحقق سکس). جانمی!، همان شعف ناشی از یافتن زوجی سکسی است. آنکه به دام افتاده ست، همان است که در مجلسی، هنگام عکاسی، کِرمش گرفته پشتِ سرِ شاعر شکلک در آورده بود!

بعد از این سطر، تکنیکِ فاصله گذاری تجدید شده خواننده درذهن خود داستان را تا حد یک رابطه عاشقانه پیش می برد. حالا این زن در ارتباط با شاعر قرار گرفته است و کهن الگوها یکی پس از دیگری در رفتارها رخ می نمایند. معشوق به مادرِ شاعر حسودی می‌کند(به مادرم که می‌مُردم برای فسنجانش حسودی می‌کرد). بعد از این سطر که از محتوای ذهنیِ لیلیِ تازه خبر می‌دهد، صفیه، خدمتکارِ خانه‌ی پدری با دخترِ چهارده ساله اش از ده

دوری می‌آید و واردِ صحنه می شود تا پولی برای سفر به حج پس انداز کرده به آرزویش که همانا اخذ لقبِ حاجیه خانم است، جامه عمل بپوشاند!

به صفیه که با چهارده سالگی از دوری دهات می‌آمد و برای اینکه پولی دست و پا کند تا حاجیه خانم صداش کنند همه جا را برق می‌انداخت

.....

طفلی عایشه حسودی بود که وقتی با محمّد خوابید
پیش از آنکه دستی در انجیر ببرد انجیل خواند
و از داستانِ زنی در بنی اسرائیل سر درآورد
که در قاهره عزرائیل شد

صفیه بی خبر بود که دخترِ چهارده ساله‌اش، درخانه‌ی ارباب مورد تجاوز قرار گرفته است. این دختر المثنّای همان زنِ بیرون پریده ازآلبوم و یا عایشه همسرِ نوجوانِ پیغمبر است که بعدها فتنه‌گری کرده وحسادتش باعث بروز ریاکاری ونفاق در بینِ صحابه شد. عایشه در وقت ازدواج، گرچه نوجوان اما بلدِ دین بود و مثل صفیه ودخترش به او نیز آموزانده بودند "پیش از آنکه دستی در انجیر ببرد" انجیل بخواند تا گناهِ لذّت جوئی آمرزیده شود.دو جنبهٔ

متضاد زن از بدوِ آفرینشِ حوا، نسل اندر نسل بطور تربیتی و فرهنگی باز تولید شده است.

تراژدی این همانیِ زن و مرد وتلاشِ ادواریِ عشّاق، ناشی از آن است که آنها در پی یکدیگر به دنبال ایده‌آل می‌گردنند. حکایتِ این ایده، حکایتِ نوزادی است شناور روی آب که قایقِ نجات هرگز بدان نمی‌رسد. یعنی همیشه جریان زندگی است که آنها را با خود می برد ونجاتی در کار نیست. موسای نوزاد به یُمن آنکه خدایش به پیغمبری برگزیده بود، از غرق شدن نجات یافت و دوشیزه ای او را از آب گرفت. اگر موسی"عصایش خدا پس گرفته بود" یعنی نظر کردهٔ خدا نبود، چنین توفیقی که زنی به نجاتش آید، نصیب‌اش نمی‌شد.

مجددا ٌدر اینجا با فاصله گذاری، روندِ شعر ورق خورده شاعر به زندگی روزمره خودش برمی‌گردد:

تو در وضعی نیستی که پرده ها را کنار بزنی
و از آسمانی حمایت کنی که خدا را تف کرد
تو کارمندی!
کار داری!

چون مادرت کار می کرد
کارمند نجیبی بود
که صبحِ یکی از شنبه های فروردین روی میزِ جنابِ رئیس تو را به دنیا انداخت

وی به خویش نهیب می زند که تو از قدرتی معجزه آسا(مانند موسی) برخوردار نیستی که پرده های تزویر و دروغ را کنار بزنی و از حقیقتی دفاع کنی که محلی از اِعراب برایش نمانده است. شاعر وضعیت خویش را بررسی می کند. او کارمندی است عادی همانند مادرش. چه بسا پدرش همان رئیس اداره است که روی سجاده، شب زنده می کند و از خدا می خواهد که هر چه زودتر دخترانش را به خانه بخت بفرستد:

و آقات که روی سجاده شب زنده می کرد
پشتِ هر نماز به خدا دستور میداد
کاری کند خواهرانِ رسیده ات زودتر از پله ها پائین بروند

جالب اینجاست که ازدواج کردن وبه خانه‌ی بخت رفتن، به استعاره، درآرزوهای پدر، پائین رفتن از پله ها بیان شده است. گویا آنان پیشاپیش به این واقف اند که ترکِ خانهٔ پدری برابر است با: در قعر فرورفتن!

در فرهنگِ اسلامی، زنان عادت کرده اند در خانه به پدر و برادر و بعدها به شوهر یله کنند تا در کنف حمایت آنها قرار گیرند. بخاطر تلقین این فرهنگِ خود-حقیر بینی ست که دختر پس از بلوغ هر چه زودتر از پله ها پائین رفته؛ شوهر را بجایِ پدر می نشاند؛ یعنی اینکه خانهٔ شوهری را جانشین خانهٔ پدری کرده، به اجرای زندگیِ سنتی می‌پردازد.

عبدالرضایی سپس از دورانِ نوجوانی وبعضی نفرات یاد می‌کند که "عاشق سینه بندِ آویخته ای بر بالکنِ خانه ی یکی از همسایه ها بودند".

تشبیه سینه بندِ آویخته به سینهٔ آویختهٔ دخترِ همسایه(سایه) نگاهِ زیرکانه‌ای است به وابستگیِ زن به مرد در فرهنگِ اسلامی. زیرا حق انتخاب، حق دوست داشتن و عشق ورزیدن از زن سلب شده است. پسرِهمسایه می توانست سایه را تخیُل کند؛ ولی هرگز نمی توانست بپذیرد که سایه حق دارد او را انتخاب نکند. سینه‌های آویختهٔ سایه، تلویحاً، از سینه‌های جریحه‌دار زنی خبر می‌دهد که سنت قلبش را جریحه دار و چروکیده کرده است.

در ادامه، نقطهٔ عطف دیگری نیز در روال شعر پدیدار می شود. شاعر خود را یعنی مرد را به سیلی تشبیه می کند که مصیبت زاست. او پروردهٔ پدری است سنتی که جز اباطیلِ کهن-الگو چیزی از پیشینیان به ارث نبرده است. سنت

به سردردی تشبیه می شود که نه تنها برای زن مصیبت زاست، بلکه برای فردا نیز ره توشه ای همراه نمی کند :

تو از پدر که سردردش را در سرت جا گذاشت
تنها همین چند تارِ مو را به ارث بردی که وقتی رفت آن هم سفید شد

تنها موجودیت فیزیکی اش را مردِ دیروزین به پدر مدیون است که آنهم با عزیمت و مرگِ پدر- خدا، در مواجهه با اندوه، کم کم ازدست می رود. یکی از تکنیک های اصلی عبدالرضایی قرارگرفتنِ شاعر- پیامبر در موضعی خلافِ شاعرانِ اسبق یعنی شرّ است. او اغلب در ایفای این رُل موفق عمل می کند؛ طوری که خوانندهٔ سنّتی را دچار انزجار کرده او را به چالش می خواند. پس مخاطبِ تازه ای که این استتیکِ جدید می طلبد؛ همانا راهی ندارد جز غلط خوانیِ درونِ این متن ها که محصولِ نگاهی خلاق به این زندگی؛ همین ثانیه های زودگذر است. در واقع شاعر کج می رود که مخاطب درست خوانی کند. او بطورِ وارونه اما شدیداً تجربی سنت ها را مورد حمله قرار می‌دهد.

دیشب به مرد کوری که دنبالِ دیدنش می گشت
دختری که فکر می کرد نیست
سرکوفت می زد!

مردی که سنت؛ کلافه‌اش کرده است، بدنبالِ دوباره دیدن و نونگری ست. امّا زن به لحاظ آموزشِ سنّت، سنّتی می اندیشد و به خود حق می دهد که بدلیلِ عدم تحقق آرزوهایش، مرد را سرکوفت زند و او را بی‌غیرت خطاب کرده؛ همچون سیب زمینی، بی رگ بخواند.

"و عشق که بار و بندیلش را بسته بود و در رفته بود از دلش با دختری که محکم بسته بندی شده بود داشت دوباره بر می گشت که ناگهان انگشتهایش پرید و از دکمه‌ی پیراهنی که قلوه سنگها را مخفی کرده بود بازجوئی کرد!

در این قطعهٔ منثور، تراژدی عشق که عمری کوتاه دارد، به تصویر کشیده شده است. باری، پس از جدائی موقت، مرد دوباره به همان دختر که همه چیزش طبق سنّت بسته بندی شده بود برگشته؛ به زن مشکوک می شود. سنّت در او بیدار شده از دکمه های پیراهنِ زن بازجوئی آغاز می کند. او

می‌خواهد مطمئن شود که آیا سینه ها هنوز همان قلوه سنگهای بازی کودکانه اویند و از دیگر مردان، مخفی نگاه داشته شده اند!؟ احساس تملّک و غیرت در مرد، همانند احساس حقارت و عدم اعتماد به نفس زن، محصول فرهنگی همین سنّت است. القصّه، کار این هردو به مجادله یا بگیر و ببندی می کشد که سنّت، سناریوی آنرا از پیش رقم زده است. شعر در قسمت آخر صحنه ای از دادگستری است :

زن ها جنب آدامس خروس نشانی که با هم عوض می کردند
توی دادگستری زیر سیاهی چادر بین هم دروغ تقسیم
می کردند

در ردیفی که زنها نشسته و منتظرند تا به پای میز محاکمه فرا خوانده شوند، دروغ گویی مثل آدامس جویدن، طبیعی و بدیهی ست. شاید سنّت و فقط سنّت باشد که خودش را دارد از این دهان ها بیرون می‌ریزد. سنتّی که پرداخته ی همین زنان و مردانی ست که می خواهند در دادگاهی حل مشکل کنند که خود مسبّب آن است.

"و مرد که دیگرصبرش به لب رسیده بود
از دیدنِ زنی که داشت دنبالِ امید می‌گشت ناامید شد
مجبور شد
سری به امید بزند
زن آنجا بود!

مرد که طرفِ دعواست، صبرش به لب می رسد و از زن که از این ستون به آن ستون دنبالِ فرجی می‌گردد تا حرفش را به کرسی بنشاند، خسته و ناامید شده صحنه را ترک می کند. سرخورده از این زن، ولّی در جستجوی لیلی، به زن دیگری رجوع می کند. زنی در آستانهٔ امید در انتظار است.

در سرتاسرِ این شعر، خواننده با تمهیدی طرف است که طیّ قرن ها حیاتِ شعر فارسی، در ادبیات انبار شده است.دویدن های همواره، سمتِ مقصدی کور که هیچ ربطی به زیستن و زندگی ندارد. طیّ این قرن‌ها مدام عارف-شاعر یا همان شاعرِ عاشق، پیِ معشوق قدم خسته کرده ست، اما، هرگز رسیدنی حاصل نشد. هنوز دارند می دوند تا شاید ناگهان به یک نرسیدن برسند. غافل از آنکه مقصد اینجا، آنجا، و وقت برای رسیدن همواره، همه جاست.

برخی تعریفی موهوم درآسمان را مقصد کرده‌اند وبعضی لیلی- معشوق را؛ که به قول عبدالرضایی؛ کسی نیست جز یکی از همین دخترانی که درخانه ی یکی از دوستان؛ یعنی همان آقای امید، منتظر است.

عبدالرضایی در هر سرایشِ خود، سعی دارد معنای این همان تری برای واقعیت یعنی همین زندگی بسازد. او از گذشته انزجار دارد و برای اینکه آینده را تعریف کند، ول کنِ گریبانِ اکنون و اکنونیان نیست. پس عشق نیز برایش معنایی جز همین آن؛ یعنی همین زندگی؛ و تمرکز در حال، ندارد. او با تمامِ وجود ،خودش را وقفِ حال وهمین لیلای تازه می کند. یعنی تازگی ست که عبدالرضایی را مدام شاعر وعاشق نگه می دارد. پس اگر کهنه شود این حال و چیزی برای کشف باقی نماند، لیلای قبلی در او کشته می شود تا تازه ای از راه برسد. البته این تازه هم، چیزی نیست جز سرایشی جدید وطرحِ خلاقیّتی دوباره! شاعر عشق را برای همین، جنونی تعریف می کند که ریشه در خلاقیتش دارد. پس برای اینکه هرگز تمام نشود، کارِ عاشقی و شعر ونوشتن هاش، به شدّت پی همان لیلیِ آغازینی ست که خدا به اوخیانت کرد! همان لیلایی که ممکن است آموزگارِ فرانسه اش؛ یعنی همین کنیایی، یا معلم انگلیسی اش، اصلا همین دختری باشد که دارد این سطرِ آخر را می‌خواند و لبخندی برچهره اش بَزک کرده ست!

خیالی نیست!

توهم می‌توانی شعر تازه‌ای باشی

امتحانش کن

اما ...

شیطانی که زیرِ خودکارِ عبدالرضایی می‌دود

کالبدشکافیِ شعرِ "جنگ، جنگ تا پیروزی"

باشد ! هرچه در این خانه دارم مالِ تو
جز آنکه بیرونِ در است قبول ؟

کرد و خنده بر لبی که بیرونِ لب می‌نشست افتاد
دیدم جایی که لبِ بوسه نباشد لبِ بامی‌ست
که خیلی کوتاه آمده با لیلی
سهمِ دود آن شب از لبی که به سیگار می‌دادم
جز پیچ و تاب نبود
دست‌هایم بر سرم در فکر بود
یاد آن روزی که ترکش خورده‌ام افتاده بود
یاد یارانی که ترکم کرده‌اند
جبهه تا وقتی شهادت داشت راهی می‌شدند
وقت حمله فوج کفترهای چاهی می‌شدند
لشکری سردار و جانباز عده‌ای باقی شهید
بعدِ جنگیدن بسیجی‌ها سپاهی می‌شدند
راهیان کربلا ره را رها کردند و تهرانی شدند

صاحبانِ خانه از ما بهتران خواهی نخواهی می‌شدند

هرکجا آیینه باشد ما در آن عمری دَمَر افتاده‌ایم
دشمنان در خانه ما بیرونِ در افتاده‌ایم
مشت را از بس گره کردیم و بالا برده‌ایم
تا فرود آمد زمین ، خود از کمر افتاده‌ایم
مرگ بر ... گفتیم و از خود آن طرف‌تر رفته‌ایم
جاده را بستند از کوه و کمر در رفته‌ایم

کوه بارِ برف را برداشت از سر ، خر نشد
از زمستان رفت بیرون وضع ما بهتر نشد
ما نشد در چاله ها در چاه چشمی وا کنیم
کفش برداریم و راهِ دیگری را پا کنیم
پا کنیم از خانه بیرون و به دریا دل زنیم
آتشی در ساحلِ این خاکِ بی حاصل زنیم
موج می‌دانست
گیرِ حاشیه افتاده بود
موج می‌داند
که بر ساحل نمی‌گیرد قرار
موج موجی شد
روی ساحل مُرد

غوطه در قعرِ دریا خوردن
غرق شدن دارد
کاری که از دست می‌زند بیرون

ماری به آستین می‌کند دعوت
اینهمه گفتیم نه شرقی نه غربی...
جنگ جنگ ...
مرگ بر ... هر که غیرِ ماست
مرگ بر نان و ماست
از ماست که بر ماست

افسارِ هرچه ... بگذریم تا باز است
گمان نکنم حرفِ حساب کارساز باشد
فقط همین دری که به رویم بسته‌ست همان باز است
رسیده‌ام به جایی از هستم که در آن نیستم
گرچه هرجایی چکیده‌ام
یک قطره‌ام که توی رگم ریخته‌ام
نقل کرده‌اند با یکی بود دیگری هم بود
زیرِ این گنبدِ کبود انکا ر می‌کنم هیچ کس نبود
دور و بَرم تنها کبوترم و همسرم بود
که اگر بال می‌گشود بر بام همسایه می‌نشست آن جا
این جا من از خودم دورم
و همسرم از این هر دو
دورِ سرم جز من کبوترم جلدِ تمامِ بام‌های دنیا بود
بنا نبود به سرشماریِ شهری برود
که از تمامِ دخترهاش قرار نیست یکی به من برسد

روا نبود !
علی در جنگ بود و عمر و عاص...

عمر و عاصِ تمامِ دخترانِ تهرانم
آغوشِ من هنوز مسافرخانه‌ای ست
که اتراقِ یک شبه در آن مجانی‌ست
سفر کنید:
اتاقی در این خانه است که یک تخت دارد
اتاق‌هایی که چند تا...

من عاشقی نبوده‌ام که جنگیده باشد با چی
خوابیده باشد با کی
و گفته باشد هیچی
تنهایی‌ام را برای زمین حمل می‌کنم که می‌گویند زن شد
زیبایی‌ام را در آیینه محکم نگه داشته‌ام که بیاید کم - کم پاورچین
بی بیِ دل را در خودم دفن کرده‌ام
و سربازِ خواجه‌م پشتِ خاکریز

الو! الو! من علی! الو! علو! بووم!

الو الو ! توی چند تا سیم افتاده بود بلند
و زیرِ خودکارم شیطان دویده بود
در صدای تهِ کوچه آن شب تانک می‌گذشت
ماشین‌ها بی سرنشین تنها می‌رفتند

می‌روم ! دکمه‌ها را نصف و نیمه وِل کرده‌ام تنهام
صدایم را برای زنی تمرین می‌کنم در ِ گوشی
که الآن زنگ می‌زند الو! هلو! سلام!
من سلام و دستی تکان نمی‌دهد
من عاشق و تا چشم کار می‌کند فاسق

چه یادها که در من سفر نرفت
همسر از خیرش گذشتم مادرم هم رفت
و روی دستم هستم! شبیه ِ یکشنبه‌ها باد کرده‌ست
برای من که از باد افتاده‌ام عمری‌ست بال
بالی دست و پا کرده‌اند کوچک نه! نمی‌شوم
درسم را به اندازه‌ی بیست از بَرم
آمده‌ام که ترسم را تمام
تمام کنی مردی را که ترکش‌های خُمپاره ترکش نکرد
چشم تو بر عکس ِ رودخانه در عکسی که داشتیم لب ِ رودخانه گود شد
به این عکس‌ها وقتی نگاه می‌کنم برعکس می‌شوم شده‌ام
و نفرت دارم از زنی که راحت در گوش‌هام
لب‌هاش گفت : ماچ! دوسِت دارم خیلی!

در چشم‌های خُل ِ خودم وِل شده‌ام موجی !
و از ترس ِ شهری که کم کم بزرگ می‌شود روستا رَم کرده‌ست
پشت ِ کوهی رفت مثل ماه که بماند

با من کسی نبود
کسی نبود که با من باشد
یک نفر با او بود پرت !
در کوچه‌ای که روی لب‌های دخترهاش خنده را کشتند
روسپی شد رفت

می‌روم! می‌روم برای بسترم یک همسر بخرم

مان ! آرمانی هاستم! دختار نمی‌داهام تا شامَلو باشوی
بازانی طافلی پادارِ فرداسی دار بایاری!

کنار پوکه‌ای که از فشنگِ خودش دل کنده بود بیرونِ پنجره پرتم کرد
جنب جویی مثل ماهی که آورده باشدش موجی لبِ کارون دست و پا کرده‌ام دستی
که زن را چون چرکی چرب شده از سراسرِ تن شست
بی آن که بیاید یا برود موج دور بود
و اسکلت‌هایی که از اسکله دور مانده‌اند
داد می‌زنند که موجی شد
فریاد می‌زنند که دیوانه‌م کتمان نمی‌کنم هاستم!
مجبورم مثل خیابان وسطِ خودم قدم بزنم
شب نیست هیچ کس نه ! نیس ....

آوازش از قدش بلندتر از دیوار می‌رود بالا، افتاد آن طرف، در شمالِ
این نقشه زمین خورد تالاپ !
پشت درِ لبانش شیون از بینِ راهِ فومن - رشت از گریه می‌گذشت

بشو! بشو! می ناله چی کنی تو
من دیل ِ خاله خاله چی کنی تو
گیرم پارَه کنی می عکس و نامَه
تی دیم ماچه مالَه چی کنی تو!

لطفا صداش وُ کمی کم کنید آقا ... !

رانده از عکس ِ سیاه و سفید برعکس رفت
از جنگ وقتی که برگشت رنگش کرده بودند
چقدر سگ دو زد
تا از خطرات ِ خودش تند برود بیرون نشد!
ماشین را از تن ِ کوچه درآورد
و بر خیابان و دو پیچ آن طرف تر

خدایا چه‌م شده
عین ِ آدم‌ها کلماتم همه قدکوتان
دستپاچه‌م انگشت‌هام توی جبهه ول شدن
عجله دارم چرا ؟
تو آسمون الکی انگشت فرو کردم
از اون همه ستاره اون بالا یکی مال ِ من نی
و دنیا به کوری ِ چشمی که شیمیایی شد
ادامه داره برای چی ؟
خیلی صدا داشتم و نخوندم
خیلی خدا داشتم که ندارم

دنبالِ خودم می‌گردم کسی ندید ؟
زمین هنوز منتظرِ گودالی‌ست
که من در جنگ پرش نکردم
چطوری باز کنم پنجره‌ها را باد برد
خیابان تا آخرین چراغ شب را فراموش کرده آدم‌ها
به شلوارِ تاخورده‌ام
طوری نگاه می‌کنند که دیده‌بان در دکل

الو! کبوتر! الو!
گرای هفتاد را بگیر و برو جلو
علو! خوابی؟ سنگر!

سنگرِ خوب و قشنگی داشتیم
روی دوشِ خود تفنگی داشتیم
سینه از مهرِ کسی خالی نبود
توی هر پوکه فشنگی ... داشتیم چه می گفتیم
بعد
تیر من خوردم و وضع همه شد توپ
تو هم بادت رفت
آخه من چاکرتم یادت رفت
یادته کوچه‌هارو شیون و شب پر می‌کرد
اجنبی موشکشو روی زن و بچه‌ی ما ول می‌کرد
یه الف بچه بودم حالی ته!؟
دسِ لیلا دختر همساده رو یه جا به یاهو دادم
یا علی گفتم و یه هو رفتم

توی جبهه سینه داشتم یه جریب
نه سر ِ لاتی بود
نه دل ِ الواتی
ُگنده لاتی خط ِ اول توی حمله‌ها مشخص می‌شد
توی خطی؟ حالی ته!؟ حالا چی؟
اخوی‌ت قد خودت بود که سرتا پا رفت سر ِ مین
به زمین خورد و نفهمید چه شد
چی شد؟ که داداش‌رو این جوری بنویسی؟
چه قشنگ نومی داره
این چیزایی که تو بلغور می کنی
ادبیات! ها! مسخره نی؟

من شعری زیر ِ چاپم که در آن همیشه مردی قدغن بود
مرتیکه را از من بیرون کنید زود !

خواباندهاند طوری مُشت روی دماغش گرپ !
که از صداش فرداش هم می‌ترسید
مثل خری که روی تپه غش کرده باشد
خوابیده بود خُرّ و پُف
و خواب‌های خَرَکی می‌دید
هیچ پوزه‌ای در بسترش جز به چرا چفت نشد
به گمانم بهتر که در کنارش بمانم
تا فرصت ِ همجواری را حرام نکنم
در این خانه این باغ ِ درندشت
اگر بخواهم سرش داد بزنم

از ماهواره‌ها ترک‌ها می شنوند **ببخشید گوشی!**
بگذارید در ِ گوشی بگویم
یک شب تا آمدم ...
در خواب ِ من غلتی زد
و در بستر ِ دیگری حرام شد
خورشید پشت پنجره‌ای در عراق بود دیر!

دورم! مجبورم ماشین ِ ترسیده ام را بردارم
و خط ِ ترمز روی لب‌های زنی بگذارم
که از میدان ِ مین صلیب خود را کشیده باشم
من جوانی را سفر کردم
و زیر پای مسافرم ته ِ سیگارم له شد
چرا شتاب نکنم؟
احمق نیستم تا سال‌های رفته‌ی جنگی را بشمارم
که از تمام تانک‌هاش گلوله‌ای تمام به من نرسید
چرا دریغ نکنم؟
پشت ِ در ِ دهانم باد کرده دوستت دارم
دیشب روی لب‌های راهبه راه رفتم
امشب چند تکه هند از نقشه کندم فردا ...

چه نقشه‌ای دارد
تیری که در این نقشه دنبال ِ دلی‌ست که نیست
در دست ِ من چه کسی مشت خودش را باز کرده-
ست من؟

نگاه نکن در سطرهام که بی ربط این همه ور می‌زنند
کروکیِ شعرهای من را درد می‌کشد!

« جنگ جنگ تا پیروزی » همزمان شعری کلاسیک، مدرن و پست مدرن است. این ادعا را، علاوه بر رویکردِ متن به غالب های کلاسیک و فرمهای شعری مدرن و پست مدرن، می توان در نحوه ی نوشتِ شوخی، طنز و گروتسک هایش نیز به اثبات رساند. درباره این شعر بلند بسیار نوشته اند، اما با توجه به وضعیت کنونیِ ایران، و گاردِ جنگ ستیز این شعرِ سراسر جنگی و شورشی، لازم دیدم به طرح و خوانش زوایایی ازاین شعر بپردازم که علی رغمِ توجه ویژه ی منتقدان به آن، تاکنون به بیان درنیامده است.
منتقد پیشکسوت، عبدالعلی دستغیب درتاویل شعرهای یکی از کتابهای عبدالرضایی می‌نویسد:

« سراینده در سروده های خود نه بر اساس نظریه ها بلکه بر بنیاد تجربه خود حرف می‌زند، در بیشتر اشعار مدرن این چند دهه، نادر است آثاری که مانند اشعار عبدالرضایی وضعیت مدرن را از درون گرفته و ترسیم کرده باشد.

تفکر و فرم های تازه در آثار عبدالرضایی بر اثر همزیستی شاعر با جهان پیرامون به وجود آمده است»۱

من نیز معتقدم که رمز موفقیتِ آوانگاردیسمِ عبدالرضایی، این همانی با جهان معاصروهمزیستی با آن است. شاید علی عبدالرضایی تنها شاعری باشد که می تواند خود را هنگام نوشتن با توجه به چرخشِ متن و تعویضِ پرسوناژها عوض کند. درذهنِ او هیچ حقیقتی غائی نیست؛ به طوری که گاه با تغییر زاویه دید، ناگهان، حقیقت قبلی مطروحه در شعرش به دروغی عظیم بدل می شود. به بیانِ دیگر، او همزمان که می نویسد پرسوناژهایش را بازی می کند. این قدرت عملکردی بیشتر به این دلیل است که وی در زندگی شخصیِ خود نیز مجتمعی از علی های عبدالرضایی ست. انگار عبدالرضایی به دنیا آمده است که دیدن را و خودِ فکرکردن را به اکران بگذارد و بیشتر به این دلایل است که در «جنگ جنگ تا پیروزی»، موجیِ جنگی و شاعرِ شورشی در یک این همانی به استحاله می رسند. پرسوناژ اصلیِ این شعرِ روائی، فردی از جنگ برگشته است که باید دنیا را از نو برای خودش تعریف کند. او نه تنها یک پایِ خود را در جنگ از دست داده بلکه سیستم عصبی اش در اثر امواج انفجار صدمه دیده است.

البته رفتنِ "موجی" به جبههٔ جنگ و دفاع از وطن که مورد دست اندازیِ صدام قرار گرفته بود، عملی قهرمانانه - اخلاقی محسوب می شود. امّا آنچه او

را به جبههٔ جنگ کشانید، انگیزه‌اش برای شهادت و رهائی از چنگالِ وسوسه - گناه بود که اسلام آنرا، راهِ رهائی بر می شمارد. به زعمِ خودش؛ "موجی" شکست خورده ای از جنگ برگشته است که موهبتِ شهادت در جبهه های جنگ نصیب اش نشد. او از جنگ که برمی گردد گرفتار بحرانِ هویت می شود. حالا همه کس به او پشت کرده اند. پس با فضاهای جدیدی مواجه می شود که هستی شناسیِ او را تحت تأثیر قرار می دهد.

حالت چرخشی که یکی از شیوه های بیان پسامدرنیستی است در این شعر به طرز زیبائی رخ می نماید. "موجی" پس از بازگشت با چهره دگرگون شده جامعه مواجه می شود که تکرار همان گذشته منتهی به صورتی جدید است. چرخش متن از تکرار تن میزند و دینامیسمی را منعکس می کند که درشعرفارسی کمتر تبارز یافته است.

از زمره خصیصه های این متن: چند روایتی، چند شکلی، چندلایگی، چند موضوعی و چند شعری بودن آن است. در چشم اندازهای مختلف، راویان گوناگون حضور پیدا می کنند و هر یک واقعیتی جدید را بر می نمایانند. در متن، ما با چند راوی روبرو هستیم که همه یک نگاه ندارند، یک حرف نمی زنند و حتی از شیوه هایی متفاوت جهت اجرای روایت استفاده می کنند. نگاه های چند-چشم اندازی، یکی از شگردهای بوتیقای شعر پسامدرنیستی محسوب می شود که علی عبدالرضائی در این شعر بخوبی از آن سود جسته است.

چند-حالتیِ پسامدرنیستیِ متن برای صداها و شخصیت های گوناگون، امکان عرض اندام فراهم می آورد تا فرهنگ اسلامی در جلوه های رنگارنگ به نمایش در آید. این جلوه ها و تبارزاتِ ضد و نقیض، خواننده را در خوانش خود از متن یاری می رساند. اینجاست که بازنویسی و ساختارشکنی بعهدهٔ خواننده وانهاده می شود تا برای آیندهٔ فرهنگی، بدیلی از غلط خوانی ها جستجو کند. با نمایاندن این چشم اندازها و تناقضات، خواننده امکان می یابد خود را دریکی از آینه های این شعر به تماشا نشسته، به درک بحران انسانِ ایرانی و ضرورت برون رفت از آن واقف شود.

سنّت، پدر، مذهب و رهبر همه عناصر جامعه کهن اند. "موجی" در چنتهٔ این نیروهای فرهنگی-تربیتی گرفتار است. راهی که او برای خلاصیِ خود از این وادی و عبور به سرزمینِ بهشت آیین جسته است، همانا شهادت بود که حالا می فهمد آن نیز مولودی از همین دستگاهِ بویناک است. "موجی" با وقایعِ دل آزار و فاجعه آمیزی مواجه می شود که فروپاشی اخلاقیات یک جامعهٔ گذار را به نمایش می گذارد.

در این شعر، چند راوی در کنار دانای کل، متن را می گسترانند وتولید فضاهای مختلف می کنند. چند نگاهی و چند لایگی در این شعر، متنِ بازی را پیشِ روی خواننده – مخاطب قرار می دهد که می تواند با مشارکت در خلق دوباره اش از متن کاسته یا بدان بیفزاید. باز بودن متن به روی استنتاجات و استخراجِ معانیِ مختلف، یکی از ویژگیهای پردازشِ

پسامدرنیستی است که در این اثر بوضوح بچشم می خورد. روش پسامدرنیستی در عین حال از متن آشنازدائی می کند تا با ایهام، استقلال خواننده از مؤلف ممکن تر شود.

برای آنکه موُلف قرائت خاص خود را به خواننده دیکته نکند؛ باید او را از متن حذف کرد تا میدان برای عرضِ اندامِ خوانشهای گوناگون هموار شود. "موُلف بر اثر تقدم ندارد"، پس اثر یک حیاتِ قائم به ذات دارد که چشم اندازهای مختلفی را از خود منعکس می کند. برای آنکه آزادی در خوانش و نیز خصوصیت چند معنائی و چند صدائی بودنِ متن آسیب نبیند، سایهٔ نویسنده از رویِ اثر حذف می شود تا ارتباط چند گانه با متن بطور پویا صورت پذیرد. روزنه ها و چشم اندازهای متن وقتی بستری مناسب برای جستجوگری فراهم می کنند که مؤلف در ارتباطِ خواننده با متن دخالتی نداشته باشد.

استفاده از تکنیک بینامتنیت در این شعر فراوان بچشم می خورد. تلمیحاتِ تصویری یا فیگوراتیو نه برای تأیید و صرفاً روایتگری؛ بلکه بمنظور تحول نگرشی- معنائی صورت می گیرد. نمونه های اشارات بینامتنی در شعر بلندِ «جنگ جنگ تا پیروزی» از این قراراست: لیلی، شیطان، شهیدان کربلا، بسیجی، سپاهی، عمروعاص، زیرساختِ فرهنگی- اسلامی که شعارهایی چون نه شرقی نه غربی برآمده ی آن است ...

با ذکر این اشارات، شاعر برآنست ازمفاهیم و گفتمانهای کهنه پوشِ سنّت ساختارشکنی کرده، راه را برای نونگری بازگشاید.

این شعر بلند، حکمِ لحاف چهل تکه ای را دارد که هر تکه اش برای خود متن مستقلّی محسوب می شود. با اینهمه، بخشهای مختلف اثر، باتوجه به کاربرد بینامتنی، شبکهٔ ارتباطیِ بهم پیوسته ای را تشکیل می دهد. این اَشکال ارتباطی گاه طنزآمیز، گاه انتقادی و گاه تراژیک و دراماتیک اند.

متناسب با فضای روایتی و گزارشی متن، وزن، لحن و جهت سرایش، چندین بار در طول شعر تعویض می شود تا پرسوناژها که بنحوی از انحاء با "موجی" در ارتباط اند، بتوانند عرض اندام کرده حرف خود را بیان کنند. گاه شاعر یا راوی با استحاله خود؛ بعنوان "موجی" در صحنه ظاهر می شود تا ارتباط و همگرائی بین مضامین، شخصیت ها و موتیف ها را تحکیم بخشد. از این لحاظ نیز سازمان و ساختاراین شعر بلند، درعین تکثر، متمرکز و متوازن است و از وحدت موضوع برخورداراست. بعبارت دیگر چند گانگی راویان، شخصیت ها، اوزان و الحان به ساختاری چند نظمی منجر شده است؛ به طوری که در طول شعر، مدام روایتی در روایتِ دیگر گم شده و معنای جدیدی افاده می شود. در اجرای تاکتیک های چند گانهٔ ساختاری، بی شک مهمترین دستآوردِ تکنیکیِ این متن، اجرای پاساژهائی ست که فرمها و غالبهای کلاسیک را بی هیچ سکته ودست اندازی به هم کوک و گره می‌زند.

در فضای موّاج و چرخشی شعر و در جهانِ سمبولیکِ "موجی"، میدان وسیعی از نشانه ها و سیستم های چند حالتی موجود است که معضلات فرهنگِ سنّتی را بخوبی بازتاب می دهد. مضامین ذهنیِ "موجی" واجد عینیتیِ حسّی و پرخون است. نمایشِ ذهنیت؛ یعنی طرح مضامین ذهنی، در اجرائی عینی و نیز حسیّت و شهود شعری در جای جایِ اجرای نمایشیِ متن، تلألو دارد.رزا جمالی در مقاله ای که به بررسی این شعر پرداخته می نویسد:

«شاید شعر جنگ جنگ تا پیروزی از معدود سندهای ماندگار اوضاع اجتماعی زمان خودش است. پوشش دادن به طیف وسیعی از صداها، نمایش واقعیِ لحظه هائی از جنگ، همانند سازی ای که باور پذیر و رقت آور است. تمهید کارآمدی که به جای روایتِ جنگ، به نمایش جنگ انجامیده است. البته پاره ای از این صداها قدرت فلکلوریک و پاره ای قدرت مکتوب داشته اند. تنها دلیلی که سبب کنار هم آمدن این صداها شده است؛ ذهن جنون زدهٔ شاعر است که در این جا نقش موجی را بازی می کند»۲

جلو و عقب رفتن زمانها و مکانها به قدرت شعر و پیچیدگیِ اثر افزوده است. چند شعری بودن اثر؛ با ترفندِ شکستنِ زمان و مکانِ خطی، همخوانی دارد. تداخل زمانها در یکدیگر، وضعیت و بحران فکری-روانیِ "موجی" را بهتر نشان می دهد. او از جبهه برگشته است، امّا، گاه روحاً خود را در سنگر

می‌بیند و با همسنگرانی که مرده اند هنوز پیوند عاطفی خود را حفظ کرده است.

"موجی" در جبهه بدنبال عشقِ ربّانی بود تا عافیت نصیبش شود. او نمی میرد و آرزوی شهادت برآورده نمی شود. پس از برگشت از جبهه، او زندگی را دگرگونه می بیند. وی که یک پایش را از دست داده است، پس از بازگشت با واقعیتِ خشنی مواجه می شود که گاه تراژیک و گاه کمیک است.

روان- پریشیِ انسان ایرانی عمدتاً از سرکوب جسم، در قالبِ فرهنگِ خیروشر، ناشی می شود. جنگِ خیر و شر، بازتابی از دوآلیسمِ کلامی میان اهریمن و اهورامزدا است. فرهنگ دینی ایران به جسم و تن به شکلِ تحقیر شده ای می نگرد. با طرح دوقطبی نگریِ خیر و شّر، جهانِ زیستی دوگانه می شود و لذّاتِ دنیوی بمثابه عرصهٔ شیطانی، مذموم جلوه می کند. نگاهِ دین خویانه و سیطرهٔ اخلاقیات زاهدانه، جسم و تن را در فرهنگ ایرانی به شدّت سرکوب کرده است. بر اساسِ این نگاه، روح بر تن مرجّح است و جسم از زمرهٔ نفسانیات؛ عرصهٔ شیطانیت، قلمداد می شود. دنیاداری و لذ ّت جوئی همانا خوردنِ سیبی است که انسان به جرم آن از بهشت طرد شد.

نگاه انسان ایرانی، نگاهی سنتّی در جهت سرکوب اهریمن و فائق آمدن بر سرکشی های نفس است. ناتوانیِ لامحالهٔ سیزیوف وار در این نبرد، موجب فرسودگیِ روحیِ فرد می شود. درجنگ با نفسانیات، هر بار که شکست

محتومی حاصل می شود، انسان ایرانی نسبت به خویش مشکوک تر و ناخاطرجمع تر شده، از اعتمادِ به خود هر چه بیشتر می کاهد.
شکست‌های ناگزیر و تکراری در جنگ با نفسِ عماره، فرد را در دایره‌ای از ضعفهای خودساخته گرفتار می‌کند که بازتاب بیرونی و سمبولیک آن ناخرسندی از جهانِ وجود از یک طرف وشرمساری در برابر وجدان خویش از طرف دیگر است. فردیت بدین نحو لطمه خورده و آسیب می بیند. چرا که فرد خود را در برابر جسمِ خویش و سرکشی های جنسیتیِ آن، بیگانه و فاقد قدرتِ کنترل حس می کند. ناتوانی در برابرِ مهمیز زدن بر تمایلات نفسِ عماره، او را در سراشیب سقوط غلطانده، اعتماد به نفس و سیانتِ نفس را می فرساید. دوآلیسمِ جسم (عرصهٔ تمایلاتِ دنیوی) در برابر روح (عرصهٔ معنویاتِ اخروی)، ایرانیان را از دیرباز زیرِ سیطرهٔ گفتمانیِ خود داشته است و مداوماً از نقطه نظرِ رفتاری، تولیدِ گناه کرده است.
تنها راه موجود، آری گفتن به درخواستهای جسمانی و در عین حال بعهده گرفتن مسئولیتِ عمل و اندیشهٔ خویش است. البته اینکار بمعنیِ دورانداختن گذشته و مطلق گرائی در طرد تمامیتِ سنّت نیست. چرا که اینچنین رویکردی ،عملکردی مدرن محسوب نمی شود. ورود به مدرنیت باید از رهگذر فرهنگ و تاریخِ مردم ایران صورت پذیرد. در واقع آنچه سخت سری می کند؛ همانا استیلای گفتمان های اخلاقِ سنّتی در بطنِ فرهنگ از یک سو و ساختار های آدابی و تربیتی در جامعه از سوی دیگراست.

نقش زبان دراین راستا بسیارمهم است؛ چرا که مفاهیمِ جسم و تن در قالب زبان نه تنها آفریده، بلکه اندیشیده می شوند. هستی انسان در جهان، همانا واقعیتی زبانی و گفتمانی است. جنسیت حتی یک پدیدار فرهنگی است که مولودِ زبان و مبانی ارزشیِ جامعه تلقی می شود. برخورد باز، شفاف و بی ریا به تمناهای جسم و تن، خود آغازی برای تحولات اروتیسم و بسطِ روابط عاشقانهٔ سالم با محبوب است.

با این مقدمّات، حال به متن شعر و معضلاتِ "موجی" و شخصیّت او می‌پردازم.

"موجی" شرح ماجرای خود را با طرحِ جدائیِ خود از همسرش آغاز می کند.

باشد هرچه در این خانه دارم مالِ تو
جز آنکه بیرونِ در است قبول ؟

کرد و خنده بر لبی که بیرون لب می نشست افتاد
دیدم جایی که لبِ بوسه نباشد لبِ بامی ست
که خیلی کوتاه آمده با لیلی
سهمِ دود آن شب از لبی که به سیگار می دادم
جز پیچ و تاب نبود

در غیبتِ رزمنده اسلام، همسرش با دیگری عهد و قرار بسته و چاره‌ای برایش باقی نگذاشته جز اینکه بگوید " باشد" و صحنه را ترک کرده همه دار و ندارِ خود را در خانه بگذارد برای همسرش، جز "آنکه بیرونِ در است" یعنی خودش که آس و پاس می‌زند بیرون.

او که جای عشق به زن و زندگی، عشق به خدا و مرگ را در ذهنش نشانده بودند، حالا پس از بازگشت ، سرش به سنگ خورده با واقعیت، مواجه می شود. در غیابِ وی، همسرش را چون شالیزاری سبز، ملایی بنام خود سند زده است و همهٔ آنهائی که درس عشق به قائد و دیانت می دادند، برخلاف آن را عمل کرده بودند.

دست هایم بر سرم در فکر بود
یاد آن روزی که ترکش خورده‌ام افتاده بود
یاد یارانی که ترکم کرده‌اند
جبهه تا وقتی شهادت داشت راهی می‌شدند
وقت حمله فوج کفترهای چاهی می‌شدند
لشکری سردار و جانباز عده ای باقی شهید

مرگِ استشهادی یکی از پدیدارهای جوامع اسلامی در مرحلهٔ گذار از سنّت به مدرنیته است که "موجی" از زمرهٔ "فوجِ کفترهای چاهی" بوده است که بمنظور شهادت راهی جبهه می‌شدند.

بعدِ جنگیدن بسیجی ها سپاهی می‌شدند
راهیان کربلا ره را رها کردند و تهرانی شدند
صاحبانِ خانه از ما بهتران خواهی نخواهی می‌شدند

حالا فرصت طلبانی که قبای جنگ پوشیده بودند، به مقامات کشوری و لشگری دست یافته؛ خانه نشینانِ ثروتمند شده اند. او بطعنه، از راهیانی سخن می گوید که عاشقِ زیارت وآزادسازیِ کربلا بودند و حالا سر از تهران در آورده، کاخ نشین شده اند.

هرکجا آئینه باشد ما در آن عمری دَمَر افتاده‌ایم
دشمنان در خانه ما بیرونِ در افتاده‌ایم
مشت را از بس گره کردیم و بالا برده‌ایم
تا فرود آمد زمین ، خود از کمر افتاده‌ایم
مرگ بر ... گفتیم و از خود آن طرف تر رفته‌ایم
جاده را بستند از کوه و کمر در رفته‌ایم

شاعر با اجرای مثنوی ، وضعیت جامعه ای را به تصویرمی کشد که درفساد، دروغ و تباهی غوطه ور است.

کوه بارِ برف را برداشت از سر، تر نشد
از زمستان رفت بیرون وضع ما بهتر نشد
ما نشد در چاله ها در چاه چشمی وا کنیم
کفش برداریم و راهِ دیگری را پا کنیم
پا کنیم از خانه بیرون و به دریا دل زنیم
آتشی در ساحلِ این خاکِ بی حاصل زنیم

پس نسبت به هرآرمان وحقیقتی مشکوک است. راه برون رفتی ندارد؛ چون گذشته وهویت کاذب به او اجازه نمی دهد از تجربیات خویش آموخته، وضعیتِ فرافکنی را ترک گوید و به بلوغِ جدیدی دست یابد. شاعر با طرح تمهید و پاساژی متنی، همانند موجی که به ساحل می خرامد، از فرم مثنوی به قالب نیمائی و سپس به نحوهٔ سرایشِ شعرسپید تغییرجهت می دهد.

موج می دانست
گیرِ حاشیه افتاده بود
موج می داند
که بر ساحل نمی گیرد قرار

موج موجی شد
روی ساحل مُرد

راوی- شاعر وضعیت بحرانیِ "موجی" را که با نبضِ زندگی ضربانی ناساز دارد، به ترسیم می کشد. اخلاقِ دیانتی و فرهنگِ سنّتی؛ آمرانه و ناهیانه، جانمایهٔ شخصیت او را شکل داده اند و وی را از دستیابی به فردیتِ مدرن و هویتِ مستقل و نقاد محروم داشته اند. حکایت "موجی" انگار هماره با آشفته حالی عجین است. او که در دریایِ متلاطم، موجی است بیقرار؛ در ساحلِ سبکبالان؛ حکمِ موجی آمده بر ساحل را پیدا می کند که آمدنش فوری می میرد و باز برمی گردد!

غوطه در قعرِ دریا خوردن
غرق شدن دارد
کاری که از دست می زند بیرون
ماری به آستین می کند دعوت

قطعات بهم مربوطِ این اثر، بوطیقای جدیدی را در وادیِ شعر رقم می زند که پس ازگذشت یک دهه، هنوز، از لحاظ ساخت و پرداخت نوآور و نوبنیادگر است. این شعرِ بلندِ روائی، تکثر؛ یعنی چند لحنی و چند زبانی را بر می تابد تا ناهنجاریهای جامعه را بهتربنمایاند.

اینهمه گفتیم نه شرقی نه غربی
جنگ جنگ ...
مرگ بر ... هر که غیر ماست
مرگ بر نان و ماست
از ماست که بر ماست

علاوه بر استفاده از اوزان کلاسیک، با توجه به فضای شعر، عبدالرضایی از بسامدِ کلمات و الیتراسیون حروف بعنوان عنصرِ موسیقائی مدّد می جوید. در امتدادِ شعر،هر چه جلوتر می رویم، از تمهیداتِ عروض کاسته شده بر شیوه های بیانِ شعرِ مدرن افزوده می شود.
قصد شاعر از بازتابِ جلوه های هویّتیِ گوناگون در فرهنگ سنّتی، همانا تلنگر زدن به ماست تا ببینیم تیری که در پهلویمان خلیده است از پرِ خودمان ساخته شده است. زیرا....از ماست که بر ماست. شاعر در این شعر، آینه ای در برابرمان گرفته تا واقعیاتِ سخیفِ جامعه ای را که محصول خود ماست، بنمایاند.

افسارِ هرچه ... بگذریم تا باز است
گمان نکنم حرفِ حساب کارساز باشد
فقط همین دری که به رویم بسته ست همان باز است

رسیده ام به جایی از هستم که در آن نیستم
گرچه هرجایی چکیده ام
یک قطره‌ام که توی رگم ریخته‌ام

اینجا، "موجی" در گویشِ با خویش، اذعان دارد از آن وضعیت آرمانخواهانه که دلپذیرش بود، نشانی موجود نیست.
استفاده از زبانِ شطحیات آنجا که می گوید: " فقط همین دری که به رویم بسته ست همان باز است/رسیده ام به جائی از هستم / که در آن نیستم" گویای آنست که "موجی" به عرفان روی آورده است. گذار از دیانت فقاهتی به آیینِ خانقاهیِ مرید و مُرادی یک دگردیسگیِ طبیعی را در چرخشِ دایره وارِ احوالش نشان می دهد. معضلاتِ "موجی"، نوعی هوّیت شتر- گاو- پلنگی برایش ساخت کرده است. او دچار نوعی مونتاژگری روانی شده است و از درک و شناختِ سیستماتیک و یگانه ای برخوردار نیست.

نقل کرده اند با یکی بود دیگری هم بود
زیرِ این گنبدِ کبود انکا ر می کنم هیچ کس نبود
دور و بَرم تنها کبوترم و همسرم بود
که اگر بال می گشود بر بام همسایه می نشست آن جا

این جا من از خودم دورم
و همسرم از این هر دو
دورِ سرم جز من کبوترم جلدِ تمامِ بام های دنیا بود
بنا نبود به سرشماریِ شهری برود
که از تمامِ دخترهاش قرار نیست یکی به من برسد

سرخوردگیها، او را نسبت به هر باور، دیانت و مکتبی بدگمان ساخته است.

روا نبود !
علی در جنگ بود و عمر و عاص
عمر و عاصِ تمامِ دخترانِ تهرانم
آغوشِ من هنوز مسافرخانه ای ست
که اتراقِ یک شبه در آن مجانی ست

سفر کنید :
اتاقی در این خانه است که یک تخت دارد
اتاق هایی که چند تا
من عاشقی نبوده ام که جنگیده باشد با چی
خوابیده باشد با کی
و گفته باشد هیچی

وی همانند حضرت علی خود را مظلوم و مغبون می انگارد. زیرا، همانندِ او وقتی به جنگ رفت، در غیابش عمروعاص بمثابه منادی حق از هیچ گونه دست اندازی فروگذار نکرده بود.

اطلاق "روا نبود!" همانا تأکیدی ست که توسط آن ذهنیتِ "موجی" ورق می خورد. او حالا خود را با شخصیتی لاابالی، بی خیال نسبت به اجتماع و زنباره همذات می پندارد. تحت یک چنین مکانیسمِ دفاعی، قصدِ او آنست که جبرانِ مافات کرده خود را از اسارتِ کهن الگوها برهاند.

موجی که تمنیّاتِ جنسیتی را در پایِ آرمانخواهی سرکوب کرده بود، حالا که سرخورده است؛ در صدد برمیاید تا زمانِ گمشدهٔ خود را تکرار کند.

تنهایی ام را برای زمین حمل می کنم که می گویند زن شد
زیبایی ام را در آینه محکم نگه داشته ام که بیاید کم کم پاورچین
بی بیِ دل را در خودم دفن کرده ام
و سربازِ خواجه م پشتِ خاکریز
الو ! الو ! من علی ! الو ! علو ! بووم !

هویت "موجی" وحدت اضدادگونه ای است که احساسات، عواطف، افکار و حتی غرایز متضاد و گوناگونی، زیر سقف اش انباشته شده است.

اینجا، "موجی" دوباره فیلش یاد هندوستان کرده، با زمین خود را همزاد آفرینی می کند. او دورانی را یاد می آورد که منزه طلبانه بی بیِ دل (بخوان غرایزِ نفسانی) را در خود دفن کرده بود. بلافاصله با استعارهٔ بی بی، ذهنش تداعیِ آزاد کرده، یادِ وقتی می افتد که پشت خاکریز، سربازِ جان بر کف در جنگ بود.

الو الو ! توی چند تا سیم افتاده بود بلند
و زیرِ خودکارم شیطان دویده بود
در صدای تهِ کوچه آن شب تانک می گذشت
ماشین ها بی سرنشین تنها می رفتند

فرهنگ خشونت به او آموخته بود،همانطور که در جهادِ با نفس، امیالش را در راهِ خدا سرکوب می کند، در نبردِ با دشمن نیز ترحّم روا ندارد و با نهایت قساوت عمل نماید. همراه با احساس ندامت، "موجی" یاد وقتی می افتد که در خاکِ دشمن پیشروی صورت گرفته بود و شیطان توی جلدش فرمان می داد که اسیر نگیرید. معنای این فرمان آن بود که تسلیم شدگان را یکسر به تیر ببندید.

راوی- شاعر با احساسِ عذابِ وجدان، از روایت دست می کشد و به بیانِ رابطه ای خوش روی می آورد. همراه با این تغییرِ حال، زبانش هم از حالتِ روایتی به گویشِ گفتاری بدل می شود.

می روم ! دکمه ها را نصف و نیمه ول کرده ام تنهام
صدایم را برای زنی تمرین می کنم درِ گوشی
که الآن زنگ می زند الو ! هلو ! سلام !
من سلام ودستی تکان نمی دهد
من عاشق و تا چشم کار می کند فاسق

سرخوردگیها و حسرتِ زندگیِ از دست رفته، از "موجی" موجودی بدگمان و دارای هویت های چندگانه آفریده است. او در صدد تلافی برآمده است و بر بسترِ
چنین رویکردی، زنبارگی و لاابالیگری می کند. با اینهمه، همانند همهٔ بیماران روانی ،او خویش را حق جانبانه "عاشق" و دیگران را همه "فاسق" می انگارد.

چه یادها که در من سفر نرفت
همسر از خیرش گذشتم مادرم هم ر فت
و روی دستم هستم ! شبیهِ یکشنبه ها باد کرده ست

برای من که از باد افتاده ام عمری ست با ل
بالی دست و پا کرده اند کوچک نه ! نمی شوم
درسم را به اندازه ی بیست از بَرم
آمده ام که ترسم را تمام
تمام کنی مردی را که ترکش های خُمپاره ترکش نکرد

با استفاده از زبانِ محاوره و سرایش در وزنِ آزاد، حالتهای گوناگون "موجی" بصورتِ مونولوگ بنمایش درمی آیند. او که بالی کوچک برایش دست و پا کرده بودند، حالا که درسش را از بر شده است، می خواهد تاوانِ ترسهایش را پس بگیرد. "نمی شوم" همانا تأکید بر گسست از گذشته ای است که دیگر احکام دیانت بر ذهن او فرمانروائی ندارند.

چشم تو بر عکسِ رودخانه در عکسی که داشتیم لبِ رودخانه گود شد
به این عکس ها وقتی نگاه می کنم برعکس می شوم شده ام
و نفرت دارم از زنی که راحت در گوش هام
لب هاش گفت : ماچ ! دوسِت دارم خیلی !

در تصویری سوررئالیستی، "موجی" با نگاه به عکسی که در کنار رودخانه گرفته شد، یاد زبان-بازی های زن می افتد که گفته بود او را چقدر دوست می دارد.

در چشم های خُلِ خودم ول شده ام موجی !
و از ترسِ شهری که کم کم بزرگ می شود روستا رَم کرده ست
پشتِ کوهی رفت مثل ماه که بماند
با من کسی نبود
کسی نبود که با من باشد
یک نفر با او بود پرت !
در کوچه ای که روی لب های دخترهاش خنده را کشتند
روسپی شد رفت

"موجی" روستازاده ای آمده به شهر بوده که بحرانِ بی هویتی، وی رابه دامانِ مذهب انداخت. حکایت امثال "موجی" حکایت ماهِ ترسخورده ای است که از ترس رویت شهر، گویا پشتِ کوه مأوا می گیرد. غریب در برابر مظاهر زندگی شهری، توده های بی شکلِ مهاجرینِ روستائی پشتِ مذهب پناه گرفتند. در این راستا، او یاد می آورد دختری را که محدودیتهای سنّت، چگونه از او یک روسپی ساخت.

می روم ! می روم برای بسترم یک همسر بخرم
مان ! آرمانی هاستم دختار نمی داهام تا شامَلو باشوی
بازانی طافلی پادارِ فرداسی دار بایاری

"می روم!" تمهیدی است برای گذارو ورود به عرصه ای دیگر از جهانِ "موجی". تو گوئی چشم اندازها و مکانهای مختلف، تعمداً همزمان می شوند تا با این ترفند، شعر با جهانِ "موجی"، که در آن صداها و مکانها در یک زمان طنین اندازند، همبستگی نشان دهد. حرفها و گویشهای گوناگونی در خاطرهٔ "موجی" جمع اند که دمادم با کوچکترین تداعی از ذهنیت اش بیرون می ریزند. شخصیت و هویتِ "موجی"، پس از بازگشت از جبهه، شکاف برداشته است. لذا در کنشهای رفتاری اش، ترتیبات زمانی موجود نیست.
پرسناژها با مشابهاتِ لحنی و لهجه ای، توسط پاساژها بیکدیگر مفصل بندی شده اند. در این قطعه، "موجی" در قالب پدری ارمنی سخن می گوید که حاضر نیست دخترش به عقد وی درآید. چند گانگیهای ناشی از سرخوردگی، او را بسوی زنی کشانده است که مذهب و فرهنگش با گذشتهٔ او متفاوت است.

کنار پوکه ای که از فشنگِ خودش دل کنده بود بیرونِ پنجره پرتم کرد
جنب جویی مثل ماهی که آورده باشدش موجی لبِ کارون دست و پا کرده ام
دستی که زن را چون چرکی چرب شده از سراسرِ تن شست
بی آن که بیاید یا برود موج دور بود

و اسکلت هایی که از اسکله دور مانده اند
داد می زنند که موجی شد
فریاد می زنند که دیوانه م کتمان نمی کنم هاستم !
مجبورم مثل خیابان وسطِ خودم قدم بزنم
شب نیست هیچ کس نه ! نیس ....

در اینجا "موجی" با گویشِ گفتاری، با خودش درگیر می شود. او بمثابه رزمنده ای خسته و آرمان گریز، گوشهٔ عافیتی جستجو می کند تا جنب ِجوی آبی بی تلاطم، ماهی رامِ برکهٔ آن واحه شود.

آوازش از قدش بلندتر از دیوار می رود بالا ، افتاد آن طرف ، در شمالِ این نقشه
زمین خورد تالاپ !
پشت درِ لبانش شیون از بینِ راهِ فومن – رشت
از گریه می گذشت

بشو ! بشو ! می ناله چی کنی تو
من دیلِ خاله خاله چی کنی تو
گیرم پارَه کنی می عکس و نامَه
تی دیم ما چه مالَه چی کنی تو!

در پیِ دست و پا کردنِ مأمنی بی دغدغه، حالا سر از شمال در آورده است. بین راهِ فومن- رشت، مسافر کشی می کند. او راننده ای شیمیائی شده است که زیر لب خاطرات خودش را زمزمه می کند و یا به نوارِ ترانهٔ محلّی گوش می دهد.

لطفا صداش وُ کمی کم کنید آقا ... !

راننده از عکسِ سیاه و سفید برعکس رفت
از جنگ وقتی برگشت رنگش کرده بودند
چه قدر سگ دو زد
تا از خاطراتِ خودش تند برود بیرون نشد !
ماشین را از تنِ کوچه درآورد
و بر خیابان و دو پیچ آن طرف تر

صدای اعتراضِ مسافر، او را به خود می آورد. در فضای ادبیِ متن، بسته به اینکه چه پرسوناژ، چه واقعه و یا چه قطعه ای مرکزِ تخیّل واقع شود، بر همان اساس، خوانش و تجربه از چشم اندازها نیز تغییر می کند.

خدایا چه م شده
عینِ آدم ها کلماتم همه قد کوتان

دستپاچه ام انگشت هام توی جبهه ول شدن
عجله دارم چرا ؟
تو آسمون الکی انگشت فرو کردم
از اون همه ستاره اون بالا یکی مالِ من نی
و دنیا به کوریِ چشمی که شیمیایی شد
ادامه داره برای چی ؟
خیلی صدا داشتم و نخوندم
خیلی خدا داشتم که ندارم
دنبالِ خودم می گردم کسی ندید ؟
زمین هنوز منتظرِ گودالی ست
که من در جنگ پرش نکردم
چطوری باز کنم پنجره ها را باد برد
خیابان تا آخرین چراغ شب را فراموش کرده آدم ها
به شلوارِ تاخورده ام
طوری نگاه می کنند که دیده بان در دکل

از حالات متناقضِ خویش، "موجی" در عذاب است و جوابی برای بحران هویّتی- روانی خود ندارد. مشکلات روانی "موجی" همه نشئت گرفته از

فرهنگی است که مرزهای آن فراتر از سنّت نرفته است و به مَدنیّت و مُدرنیّت دگردیسه نشده است.

قهرمان گرائی و شهادت طلبی با اخلاقیات ِسنتی، دست در دست است. فردیّت پاره پارهٔ "موجی" از صدمات ِروحی و روانی ِجنگ، بخصوص از شرایط تب آلود جامعه ناشی می شود. جهان ِسمبلیک "موجی" ما را با سرخوردگیها، حقارتها و انحرافات فکری و رفتاری عدیده ای که در بطن آنها پرورده شده است، آشنا می کند. آسیب شناسی و شناخت ِپایه های گفتمانی و رفتاری ِسنّت می تواند سوی رنسانس ِفرهنگی در ایران راه به پیش بگشاید. امّا ابتدا مظاهر بیمارگونهٔ هویّتِ سنتی ودینی در ایران باید شناسائی شود تا بعد برای درمان و برون رفت از آن دامچاله ها توانست چاره اندیشی کرد.

الو ! کبوتر ! الو !
گرای هفتاد را بگیر و برو جلو
علو ! خوابی ؟ سنگر !

سنگرِ خوب و قشنگی داشتیم
روی دوشِ خود تفنگی داشتیم
سینه از مهرِ کسی خالی نبود

توی هر پو که فشنگی ... داشتیم چه می گفتیم

بعد

تیر من خوردم و وضع همه شد توپ

تو هم بادِت رفت

آخه من چاکرتم یادت رفت

یادته کوچه ها رو شیون و شب پر می کرد

اجنبی موشکشو روی زن و بچه ی ما ول می کرد

یه الف بچه بودم حالی ته ؟!

دس لیلا دختر همساده رو یه جا به یاهو دادم

یا علی گفتم و یه هو رفتم

توی جبهه سینه داشتم یه جریب

نه سرِ لاتی بود

نه دلِ الواتی

گُنده لاتی خطِ اول توی حمله ها مشخص می شد

توی خطی ؟ حالی ته !؟ حالا چی ؟

اخوی ت قد خودت بود که سرتا پا رفت سر مین

به زمین خورد و نفهمید چه شد

چی شد ؟ که داداش رو این جوری بنویسی ؟

چه قشنگ نومی داره

این چیزایی که تو بلغور می کنی
ادبیات ! ها ! مسخره نی ؟

دراین بند، ابتدا، صدای `آهنگران` می آید که مرثیه خوانی می کند. سپس، برادر
"موجی" که از رزمندگانِ لمپن منش است در مورد قهرمانیهایش، رجز خوانی می آغازد. او روی آوریِ "موجی" به ادبیات را به سُخره می گیرد و با لحنی خطابی و با عباراتی که اکثراً از هجاهای بلند و کشیده تشکیل شده اند، دست به تحقیر برادرش می زند. او نمایندهٔ رزمندگانی بسیجی ست که تغییرِ جهت داده است. البته باید خاطر نشان شد که گفتگوکنندگان در این شعرِ چند صدائی با خودشان در گویش اند و یا اینکه اظهاراتِ روائی/ خطابیِ آنها با مخاطبی فرضی طرفِ سخن است. شخصیتهای متعددی که "موجی" ذهنش انباشته از حرفهای آنهاست، بستری کاوشگرانه را تشکیل می دهد که از طریق آن می توان مشکلات روانشناختی و تأثیرات او از سنّت و جامعه را مورد بررسی قرار داد. "موجی" در فضائی اندوده از بیم و امید دست و پا می زند. در چنین وضعیتی، روند خطیِ زمان و مکان شکسته می شود و او با یکایک پرسوناژها همذات پنداری می کند.

من شعری زیرِ چاپم که در آن همیشه مردی قدغن بود

مرتیکه را از من بیرون کنید زود !

خوبانده اند طوری مُشت روی دماغش گُرپ !
که از صداش فرداش هم می ترسید
مثل خری که روی تپه غش کرده باشد
خوابیده بود خُرّو پُف
و خواب های خَرکی می دید
هیچ پوزه ای در بسترش جز به چرا چفت نشد
به گمانم بهتر که در کنارش بمانم
تا فرصتِ همجواری را حرام نکنم
در این خانه این باغِ درندشت
اگر بخواهم سرش داد بزنم
از ماهواره ها ترک ها می شنوند ببخشید گوشی !
بگذارید درِ گوشی بگویم
یک شب تا آمدم ...
در خوابِ من غلتی زد
و در بسترِ دیگری حرام شد
خورشید پشت پنجره ای در عراق بود دیر !

در این مونولوگ، جنبه تازه ای از شخصیتِ "موجی" آشکار می شود. باری، کارناوال بحران تکمیل شده، زیر جُلیّ اذعان می کند که از هیچگونه الواطیگری و تجاوز به عنف روی گردان نبوده و نیست.
او در برابر مکتب، دیانت، وطن و زن یعنی همهٔ نوامیس، دست به عصیانگری زده است. امّا هر یک از اقداماتش نوعی همزاد آفرینی با کهن الگوهائی ست که در ناخودآگاه تاریخی او تلنبار شده اند. کنش و واکنشهایش نوعی این همانی با تدابیری است که ریشه در سنّت دارند، به قول پگاه احمدی در مقاله «غلط خوانیِ تصوف و طرح نوصوفیسم» :

«کتابِ« جامعه» عرصه تحقیرِ اشکال تثبیت شده ی آداب و رسومِ بورژوازی و بسترِ قداست زدایی از گونه های سنگ شده ی ادبی ست. دراین راستا، عبدالرضایی با نشانه زدایی از عناصرِ مألوف و مطلوبِ حافظه‌ی تاریخی، گفتمان های مختلفی را در متن پی می‌ریزد و با ایجاد چندلحنی در زبان، مونولوگِ گفتمانِ سلطه را شقه شقه می کند: به عنوانِ نمونه، شاعرِ جامعه با استعانت از فرامتنی به نامِ جنگ و ورود به ترمینولوژیِ آن، روایتِ افواهی جنگ را به معرضِ گفتمان می گذارد. دراین میان،جلوه‌های رمانتیسیزمِ شخصیِ شاعر، به شکلِ دردمندانه‌ای قربانی و معلول این فرامتن است. در شعر« جنگ جنگ تا پیروزی» واژه‌ها از معانی پایدار و مجرد و طابق های نعل به نعلِ فرهنگ لغتی برخوردار

نیستند. سطرها در خدمت اجرای لحن و تاکیدند و تجربه ی لوگوس، درگونه های متمایز ِطبقات ِجامعه یکسان نیست. ارتباط زنده و واقعی ِ این لحن هاست که کارناوال ِشورش را در متن ِشعر به اجرا در می‌آورد. متنی که زبان در آن، عرصه تعامل و چالش های طبقاتی است» ۳

دورم ! مجبورم ماشین ِ ترسیده ام را بردارم
و خط ِ ترمز روی لب های کسی بگذارم
که از میدان مین صلیب خود را کشیده باشم
من جوانی را سفر کردم
و زیر پای مسافرم ته ِ سیگارم له شد
چرا شتاب کنم ؟
احمق نیستم تا سال های رفته ی جنگی را بشمارم
که از تمام تانکهاش گلوله ای تمام به من نرسید
چرا دریغ کنم ؟
پشت ِ در ِ دهانم باد کرده دوستت دارم
دیشب روی لب های راهبه راه رفتم
امشب چند تکه هند از نقشه کندم فردا ...

"موجی" وجودش از سوائق و سوداهای متناقض شکل گرفته است. او در خود، شخصیتهای گوناگونی نهفته دارد. این شخصیتها هریک نماینده ی ِتیپ و یا کهن الگوی خاصی هستند که بنا بر مقتضییات، دائماً، بازتابهای بیرونی می یابند.

او که نیازهای جنسیتی اش، توسط سنّت انکار و سرکوب شده است، حالا که مسافرکشی می کند، راه افراط رفته؛ مانند `خفاش شب` به زنان تجاوز و بعد "خط ترمز روی لب ها" می گذارد یعنی زن کُشی می کند. از "میدان مین" که حالا نه جبهۀ جنگ بلکه صحنۀ جنایت است، فرار می کند تو گوئی انگار صلیب خود را همواره بر دوش می کشد.

او که مغلمه ای از تضادهاست، بُعد ِزنانگی ِ درونش، علیرغم خشونت و جنایت، بصورت ظریفی تبارز می یابد و اقرار می کند که: " پشت ِدر دهانم/ باد کرده دوستت دارم ". از این مسألۀ احساسی بسرعت عبور می کند ِو از راهبه ای سخن می گوید که دیشب برایش طلب ِآمرزش می کرد. از نقطه نظر ِاو، عشق ورزیدن و سخن از عشق گفتن همانا امور ثانویه اند که مردان ایمانی را با آن کاری نیست.

در سطر آخرمیگوید که برای بازیابی ِایمانش، قصد دارد به هند سفر کند. بدین منظور، دیشب جاهائی مناسب در نقشه هند را مشخص کرده است.

چه نقشه ای دارد
تیری که در این نقشه دنبالِ دلی ست که نیست
در دستِ من چه کسی مشت خودش را باز کرده ست من ؟
نگاه نکن در سطرهام که بی ربط این همه وِر می زنند
کروکیِ شعرهای من را درد می کشد !

کلمهٔ "نقشه" دوباره تئوری توطئه را در ذهنیت شلوغش پیدا میکند. باز می پندارد که نقشه و تیری علیه او در خفا دنبالِ هدف می گردند.
تشخص زبانی دو صدا در این قطعهٔ پایانی، مرزی نا مشخص دارد. "موجی" که به شطحیات نویسی روی آورده است، آخرین حرفهایش را می زند و تدریجاً صدایش خاموشی می گیرد و در عوض، صدای شاعر- راوی در فضای شعر گیرانده می شود.
سطر آخر از راوی ست که شعرهایش تحت تأثیرِ دردهای جامعهٔ جنگ زده، چهره اش همچون کروکی، چروکیده شده است. البته سطرِ آخر را نیز می توان ازآنِ "موجی" دانست؛ چرا که نحوهٔ نگاه و داربستِ حرفهایش نشان می دهد که از ذوقِ شاعری بهره مند است.
همراه با آخرین مونولوگ، کلام روائی تغییر جهت می دهد. زیرا ساختار ادبیِ این شعر، فضائی فرا- متنی دارد. حکایت هیچ جا آغاز و یا پایان نمی یابد. حکایت همچنان که شکل می گیرد و نوشته می شود، همچنان نیز تغییر

مرکز می دهد. در پایانهٔ اثر؛ با این اظهاریه که: "کروکیِ شعرهای من را درد می کشد!" تو گوئی حالا نوبت شاعر فرا می رسد تا دورِ حکایت خود را آغاز کند.

شاعر درسطر آخر شالوده شکنی می کند و عدم همبستگی خود را با همهٔ پرسوناژهائی که در طول شعر بکار گرفته شدند، اعلام می کند. او می خواهد بگوید که شعرش دردِ زایمان می کشد؛ چرا که بدنبالِ آفرینشی نو بنیان است که تا بحال محلیّ از اِعراب نداشته است. در پایانهٔ اثر، با فاصله گذاری، شاعر تجرّدِ نفس اختیار می کند تا به اثرش نگاهی انتقادی بیافکند. پیامش بخواننده اینست که شعر موجودیتی سیّال و نونگر دارد که دمادم بوتیقای جدید، مناسب با دگرگشتهای زمانه می آفریند.

***

شعرِ « جنگ جنگ تا پیروزی » از قابلیتهای اجرائی- نمایشیِ قوّی برخوردار است. ساختار نمایشی این شعر بلند، این امکان را به پرسوناژها می دهد که دیالوگهای کوتاه یا بلند خود را بنوبت در صحنه، بدون دخالت نویسنده اجرا نمایند.

تعددِ صداهائی که در فضای این شعرِ بلند طنین انداز می شوند، دخالت یا حضور مزاحمِ شاعر- راوی را بر نمی تابند. صدای گفتگوکنندگان مستقیماً و

مستقلاً از شخصیتِ خود پرسوناژها شکل می گیرد. بعبارت دیگر، صداها تشخص ِزبانی دارند یعنی اینکه خصوصیات فرهنگی، سیاسی و اجتماعی گویشگران را بازمی تابانند.

ساخت واژگان و حتی آهنگ ِزبانشان، خاص ِخود ِگویشگران است. صداهائی که در طول شعر بمنصهٔ ظهور می رسند عبارتند از: لهجهٔ ارمنی، لهجهٔ گیلکی، مرثیه خوانی، گویش ِوعظ و خطابه، گویش ِلمپنی، خود-گویشی و .....

این صداها بدون دخالت راوی- شاعر در فضای شعر حضور می یابند، حرفشان را می زنند و بعد صحنه را بدون ایجاد ِهیجان ترک می کنند. ورود و خروج این پرسوناژها از صحنهٔ شعر، عیناً مطابق است با آنچه که در ذهنیت ِ"موجی" شکل می گیرد.

ذهنیت "موجی" حکم ِپردهٔ نمایشی را دارد که مدام خاطرش از شخصیتی به شخصیت دیگر در نوسان است. زمان و مکان پرسوناژها با یکدیگر متفاوت اند؛ امّا در ذهنیت "موجی" زمان شکسته و پس و پیش می شود.

حرفهای "موجی" بمثابه نخی است که صداهای مختلف را انگار بیکدیگر وصل می کند. از حلقه های زنجیر شدهٔ صداها، داربستی شکل میگیرد که خواننده در حجم آن می تواند از آینه های تو در توی موجود، سراغ ِمعناها را خود جستجو کند.

شعر عبدالرضایی در دهۀ هفتاد از گستره های زبانی و بیانیِ مستعمل عبور کرد تا فرمهای تازه ای را تجربه کند. او از زمره شاخص ترین وتاثیرگذارترین شاعران پس از انقلاب است که با جزءنگری و استفاده از اسالیب جدید در بیانِ تجربه های فردی و خصوصی، زیباشناسیِ شعر فارسی را متحول کرد. زبان، لحن و فضا سازی و نیز تکثر پرسوناژها در یک شعر، از جمله عناصر زیبا شناختیِ شعر او محسوب می شود. شعر دهۀ هفتاد از تأثیرِ فراگیری برخوردار بوده است که از آن بعنوان یک جریان ادبی پرآتیه می توان یاد کرد.دراین راستا، شعر عبدالرضائی بی شک ،شاخص ترین است. مسلماً یکی از عناصر بارز این جریان، همانا تمرکز بر تفکرِ شاعرانه است که ریشه در شهود دارد. شهودی که از حسیّت و تخیّل بهره می گیرد. در شعرهای او، زبان در پهنه های بینافرهنگی در می‌غلطد و با طرحِ گفتمانی چند فرهنگی، گام در راهی تازه می گذارد.

عبدالرضائی از زمره شاعرانِ دهه هفتاد شمشی است که فراروی و توسعه در زبان را وجۀ همت خویش کرده اند. در این طراز، او در شعر قصدِ عادت زدائی دارد. با غبار روبی از سر و رویِ زبان، عبدالرضائی به دنبالِ کشف بوتیقای جدیدی است که برآورندۀ نیازها و ضرورتهای جدید زمانه باشد.

چندآوائی نیز ضرورتی محسوب می شود برای حضور پرسناژهای مختلف در شعر. او با استفاده از ظرفیت های زبان و با ایجاد فضائی متکثر؛ یعنی چندلایه و چندآوا، تمهیدات شعر کلاسیک را فرا گسترانیده است.

علی عبدالرضایی شاعری کلاسیک، مدرن و پسا مدرن است. امّا درستتر آنست که بگوییم او در عینِ حال هیچ کدام آنها نیست. در یک کلام، نبوغ و دروغِ این زندگی است که عبدالرضایی را می‌نویسد.

*****

پانوشت:

۱)همیشه آنکه شعری می‌نویسد شعرهای دیگری را پاک می‌کند، مجله‌ی شعر، عبدالعلی دستغیب http://www.poetrymag.ws/revue/dastgheyb.html

2) نمایشِ جنونِ همگانی، مجله‌ی شعر، رزا جمالی
http://www.poetrymag.ws/revue/jonoonehamegani.html

۳)غلط خوانیِ تصوف و طرح نوسوفیسم، مجله‌ی شعر، پگاه احمدی
http://www.poetrymag.ws/revue/04/ahmadi-pegah-jaameeh.html

تدارکِ گوشی برای شعرهای پساهفتادی

بازخوانی شعر لااله الا لاو

خُل درپیِ طرزِ گل
در خطِّ صریحِ قُل
من توت خوران بوبو
تو فاخته وَش کوکو!؟

تو شق شق و من حق حق
تو جق جق ومن هوهو
خواننده‌ی خوش قاقا !
تو قرقی ومن قوقو!؟

تو لختیِ یک قویی
من کیرِ پُراز مویی
تو جمع جوان جویی

من قسمتی از یک او

تو لیلی ومجنونی
همچینی و همچونی
دکّانِ دوصد کونی
من بُکّنِ پشمالو

تا لب صله می‌گیرم
صد مرحله می‌کیرم
برسلسله‌های کُس
who یا you در له لهِ
در دربدری تا تا...
زن کوبه گرفت از در
کوبید به از تا به در و... هرچه توانست
اسمید وحروفید وکلامید وکتابید! ۱
بعدش که شتابید
من توی هُتل لاوی و زن لا
من لابی ولیلا کو؟
من نونِ پُراز مجنون زن خون
من بی کس و کُس کو

کو او؟
او کو! که برای بارداری گوش می‌شود؟
کسی می‌شنود؟
بی آنکه لا بگذارد
روی نُتی به این تمیزی
Take it easy!

یکی بیاید با بشود
که اشتهای من زن لاو لابی همین همان و علاقه تنها چون
خون دومترواندی چاق چاقو چنان به قو زد که کوچه یکهو ریخت
هزار واز تا که در به کوبه برهمه درها با!
یکی بیاید کوتاه

کوتا یکی بیاید در بزند
به دردسر سر بزند
وعطسه‌ای آماده کند که پارسال دیده بود
تو امسال شنیده‌ای فایده دارد؟
پیش ازآنکه گردن بزنند سرم زده بودند
و بر چارگوشه‌ی میزی که بشقابش فرار کرده بود
بی بی قراری می‌کرد

دو قاشق، یک جفت چنگال وتک کاردی که دنبالشان می‌کرد
توی لابی که بی لاو به کفرِ ابلیس هم نمی‌ارزید
هنوز منتظرند

دری بیاید باز شود
که انتظارِ جنابِ عالی دو صندلی
یک پیشخدمت
در دو سالن که وقفِ رستوران است شبیهِ
U
یعنی تو که چون حسودی بودی
یک کم او
ویک جفت موبلند روسی
که پشتِ پذیرش وقتِ می‌خواهی نمی‌پذیرند آماده اند
زیرشان اگر نکنم دیگر نمی‌میرند

از هتلی که درش کار می‌کنم
شبی که دل کندم
کنارِ لاو چنان لا آمد
که خانه‌ام افتاده در خیابانم
خودِ بیابانم
دری بیاید باز شود

که انحنای لا اِل لاالهَ الاّ لاو گاو زن عن شب برو بیای اوی
لب کام گامی برداشتن از...برداشتِ بعدی

come on!

برای من چیزی مهم تر از برای من نیست
دری درست کنید!
که در دردِ دیگری بازی کند

زن زیرِ تیغی که یک گلو را صدا می‌زد
من روی خارجی چشم آبی

که سینه گم کرد در من و گورش گم شد
با عجب چیزی برو بیا در چه چیزتمیزی داریم
دخالتی در داخل به جانِ این سیه روی کون گلابی نداریم
پس به قولِ فروغ:
تا کسی بیاید که مثلِ هیچکس نیست
کمی زود باشید
لطفا کُسِ بعدی!

« لااله الا لاو» به ظاهر شعر گسسته‌ای‌ست که با توجه به دستآوردهای شعر در دهه هفتاد نوشته شد وسعی دارد از مبانیِ تعریف شده عبورکرده تصویری دیگر از جنسیت به دست دهد. هدف من در بازخوانی این شعر توجه دادن خواننده به عدم گسستِ تاویلی در رویکرد معنایی آن است.
اروتیسم بخشی از زیبائی شناسی ست که علیرغم ممنوعیت سنّت و اخلاقیاتِ دیانتی باید به کلام درآید و نقل و قول شود.

خُل درپیِ طرزِ گل
در خطِّ صریحِ قُل

خُل درسمت تأویلیِ این شعر، به کسی اطلاق می شود که زیبائی اندام و سکس را ارج نهاده از فرمان سنّت در سرکوب جسم و نفس سرپیچی کند. آنان که سکس را کفن پوش می کنند و صراحت لهجه را بر نمی تابند، همانا در خفا همان کارمی کنند که در انظار از انجام آن طفره می روند. زیبائی های سکس، زنانه یا مردانه نیست. هر تنابنده ای به نحوی از آن برخوردار است. آنچه در بدنهٔ شعر طنین اندازاست از یکطرف ضرورت زیبائی و سکس برای انسان مدرن و از طرف دیگر ضرورت لایروبیِ ذهنیتها از روابطِ عشقیِ قدیمی ست تا از دایرهٔ تکرار بتوانیم خود را خارج کنیم.

برای ساخت جهان جدید باید در اصولی که جهان کهن تعریف کرده است، شک کرد تا زایشِ جدید تحقق یابد.

من توت خوران بوبو
تو فاخته وَش کوکو!؟

تو شق شق ومن حق حق
تو جق جق ومن هوهو

با استقبال از اَسمای صوتی در یکی از غزلیات مولوی، شاعر به تجسم زیبائیهای سکس در شعر خود می پردازد. مرد به پرنده ای بوبوکشان تشبیه می شود که در باغهای سکس توت خوری می کند و زن از لذّتِ سکس چون فاخته ای کوکوگویان؛ سرشار از شعف می شود. صداهای بیتِ بعدی به حالات و وضعیتهای معاشقهٔ دوجنس اشارت دارد.
زبان در ارسال معانی، نقش میانجیگرانهٔ خود را گاه از دست داده خود موضوعِ شعر می شود. در این گونه موارد،معناسازی ورای تبعیت از دستورات زبانی، به عهدهٔ خواننده است تا بنا بر فضای شعر به استخراج معنا مبادرت ورزد. در این رویکرد، حروف اضافه نیز؛ در اجرای کارناوال، نقش مستقل

ایفا می کنند. نمونهٔ مشخص این نوع ترفیعِ مقام حروف و همنشینی در ردیف کلمات، این پاره از شعر است:

زن کوبه گرفت از در
کوبید به از تا به در و... هرچه توانست
اسمید وحروفید وکلامید وکتابید!

انگار، راوی که سراغ معنی را گرفته است چکشی برداشته؛ آن را برسروکله ی حروفِ اضافه می کوبد تا صداشان را درآورده؛ نشان دهد اجرا و بیانِ احساسش از دایرهٔ حروف، بیرون است.

خوانندهی خوش قاقا !
تو قرقی ومن قوقو!؟

خواننده با کلید کردن روی کلمه "قاقا" می تواند تصویری برهنه را که در تقابل با راوی-قو است، دیده به تحلیل هستی شناسیِ دوآلیستی بمثابهٔ یکی از مولفه های آسیب شناسیِ فرهنگ ایرانی بپردازد.

تو لختیِ یک قویی
من کیرِ پُراز مویی

تو جمع جوان جویی
من قسمتی از یک او

از نقطه نظرِ شاعر، آسیب شناسیِ اروتیسمِ ایرانی، بخشِ به سخن درنیامده ای از آسیب شناسیِ مدرنیتهٔ ایرانی ست که ما را به سترونی چند صد ساله ای دچار کرده است. معضل اروتیسم ایرانی و اسرار مگویِ آن، همان سنّت تک رنگی و تک صدائی در سرکوب نفسِ امّاره و غرایز است که دائماً بازتولیدی تراژیک داشته است.

باری شاعر در دنیای اروتیسم، به دوآلیسم عینیت می بخشد. زن، لُختِ زیبائی چون قوست که دلباختگانِ بیشتری می جوید و مرد که با آلت تناسلی تداعی شده، همانا در هوای تکه ای از آن زنِ پیشتراثیری است که بنا براسطوره تکامل؛ نیمهٔ دیگرِ مرد تلقی می شود. ازدوآلیسم جنسیتی، بطور منطقی، گفتمانی برخاسته می شود که برمبنای آن زن و مرد دونیمهٔ جداافتاده و بیگانه از یکدیگرند که تمامیت یابگیِ هر یک، منوط به وحدت با نیمهٔ دیگراست. به عبارتِ دیگر، زن و مرد هر یک گویا نیمه ای ناتمامند و فقط با یافتنِ نیمهٔ دیگراست که انسان به یکپارچگی و تمامیت دست می یابد.

در تداوم، شعر برآن است که عواقبِ تخریبی دوآلیسمی را نشان دهد که در یک طرف آن "خود" قرار می گیرد و در سمت بعدی، "آن دیگران". این

دو قطبی نگری، استنتاجی را نیز منعکس می کند که بر اساس آن "زن" در برابر "مرد" می ایستد.

تو لیلی و مجنونی
همچینی و همچونی
دکّانِ دوصد کونی
من بُکّنِ پشمالو

شاعر به طعنه، خطاب به زن می گوید؛ تو دیگر لیلیِ کاذب در داستان نظامی گنجوی نیستی که به عبث در باره ات قصّه ها از چین تا ماچین ردیف کرده‌اند. تو همانا مجنونی نیز در خود مستتر داری. پس همانقدر لیلی هستی که مجنونی و همانقدر "آنیما" را در خود داری که "آنیموس" را. بنابراین توهّمِ عشق ایده آل همانا بار سنگینی است که تو بی جهت با خود می‌کشی. این چنین ادراکی از عشق، تو را از فردیت خویش و از واقعیت زندگی بیگانه ساخته است. با تأکید بر اجرای فردیت از یکطرف و مذ ّمت دیکتاتوری پدر–خدا از طرف دیگر، شاعر سعی می کند در طرزی که به اجرا درآورده ست، اندروژنی را پیاده کند.
گویا زن، فروشندهٔ سکس- کالایی ست که مشتری آن در عاملیت، مرد است. آنچه سربسته نیز بیان می شود مشابهت انسان با حیوان در اطفای

غرایزاست. با غلط خوانی از سنت، شاعر وارونه پردازانه؛ طرحِ ایده ای می کند که بر اساسِ آن، ارضای درستِ سکس مستلزم آزادی دو جنس در روابط است. هرمافرودیتِ ۵ از چند لایهٔ معنایی برآمده است که در توازی با یکدیگر، حجمِ شعر را می سازند.

تا لب صله می گیرم
صد مرحله می کیرم

برسلسله های کُس

در له لهِ you یاwho

در دربدری تا تا...

شاعران قدیم از شاهان به عنوان صله، سکّه دریافت می کردند. اماسراینده ی هرمافرودیت ترجیح می دهد از زنان، لب صِله بگیرد. در این قسمت، عوالم لذ ّت جوئی مردِ همراه با طنز و بدون ممیّزی بیان می شود و شاعرهوهوکشان-

-Who Who

درانتظار هرکسی؛ یعنی هر لیلایی، در هتل بسر می‌برد.

البته خواننده می تواند نقش آفرین شده با سفیدخوانی، زن ایده آلی را بر مبنای کهن- الگوی عشق(معشوقِ ابدی-ازلی) در خیّال خویش بپروراند.
بی پروائی در بیان دقایق ِهمآغوشی و سکس، همانا سرکشی در برابرقراردادهای اخلاقی-اجتماعی ست. سرکشی در برابر آن اخلاق ِدوآلیستی(صدای سنّت) که تمکین از آن، نوعی مفعولیّت در رویاروئی با هستی و فردیت ایجاد می کند.

زن کوبه گرفت از در
کوبید به از تا به در و... هرچه توانست
اسمید وحروفید وکلامید وکتابید!

صحنه عوض گشته و زنی نشان داده می شود که پشت در، کوبه بر درمی کوبد. این همان زن ِرفع ِحاجت ِسکسی ست که ول کن ِمعاملّه نیست و مرد را آسوده خاطر نمی گذارد. در اینجا با فاصله گذاری، از حروف اضافه؛ صداهای مختلف درمی آیند، ولّی حرفی زده نمی شود تا خواننده هر چه دلش خواست در بارهٔ علّل این جدائی طامات ببافد.

بعدش که شتابید

من توی هُتل لاوی و زن لا

من لابی ولیلا کو؟
من نونِ پُراز مجنون زن خون
من بی کس و کُس کو
کو او؟

شاعر اینجا روانشناسی مرد و جهان نگری او را در ادامه شعر به تصویر می کشد. مرد در عینِ صرافت سکس، دَربدَر، آن نیمهٔ گمشدهٔ خود را می جوید تا با "او" به وحدت رسیده در کهن الگوی عشق ذوب شود.
او حالا در هتلی کار می کند و از "لاو" یعنی عشق و سکس بی نصیب است. منتهی گوشه چشمی به "لابی" و پذیرش دارد که شاید زن یا منی دیگر بیاید و او را از سکس یا عشقِ پر خون و جنون آسائی برخوردار سازد. وی از یکطرف پیِ سکس می گردد و از طرف دیگردنبالِ آن به اصطلاح معبودِ گمشده یعنی کسی ست که او را به" نیروانا" برساند.
زیرا هنوزسیزیف وار در جستجوی آن "دیگری"ست که باید با او درآمیخت و مالامال از لذّت و حسّ بودن شد!

او کو! که برای بارداری گوش می‌شود؟
کسی می‌شنود؟
بی آنکه لا بگذارد

روی نُتی به این تمیزی
Take it easy!

حالا مرد وانهاده می شود و راوی بعنوان دانای کُل، همه را به آسان گیری در روابطِ سکسی دعوت می کند. زن و مرد فرا خوانده می شوند که حرف "لا" یا نتِ لا در همآوائی های ناشی از معاشقه خلط نکنند و خوشباشی در روابط را ارج گذارند. همراه با طنطنهٔ موسیقی، درک صریحی از خود بودگی و سکسِ بدون هر گونه حصر و شرط ترسیم می شود.

یکی بیاید با بشود
که اشتهای من زن لاو لابی همین همان و علاقه تنها چون خون
دومتروانِدی چاق چاقو چنان به قو زد که کوچه یکهو ریخت هزار واز
تا که در به کوبه برهمه درها با!

نظامِ صوتی و حسیِ شعر اینجا تغییر می کند. اشتهای مرد به چاقو؛ که انگار قویِ زیبایِ چاقی را برای ذبح انتظار می کشد، تشبیه شده است.
مولانا، اسیر در بندِ عروض، گفته بود: مفتعِلُن مفتعِلُن کشت مرا.

شاعر به تبعیت از او گویا چکش(کوبه) بر سرِ الفاظ و صداها می کوبد تا بلکه بتواند بیرون از دایرهٔ کلام نشان دهد که سکس یک ضرورتِ زیباست

و طفره رفتن از آن همانا حماقتی ست که پیشینیّان مرتکب شدند. او از زیبائیهای رقص و آوازی که در جریانِ سکس آفریده می شود بی هیچگونه ممیّزی سخن می‌گوید تا حماقت گذشتگان را در انکار، تکرار نکرده باشد. سلطهٔ اخلاقِ سنتّی بر نفس و جسم همان واقعیتّی‌ست که در این شعر به چالش گرفته می‌شود. تفکُر سنّتی و اخلاقیات مقدس ما را مسخ کرده؛ با شمشیر داموکلس؛ فردیت و آزادیِ درونی مان را نیز کشته است .

یکی بیاید کوتاه

کوتا یکی بیاید در بزند
به دردسر سر بزند
وعطسه‌ای آماده کند که پارسال دیده بود
تو امسال شنیده‌ای فایده دارد؟

رویکردِ مرد در مواجهه با تعاریفِ ثنویتی از جنسیت، کارکردی بحرانی و دردسر آفرین دارد. در این راستا، شاعر به واقعیتی دیگر نیز اشاره می کند و آن اینکه هر فردی میل و سلیقهٔ سکسی یا عشقی اش تغییر می‌کند. آنچه دیروز مقبول بود، امروز عادی و فردا دل آزار خواهد شد و مانند عطسه ای کارکردِ ناگهانی‌اش را از دست خواهد داد.

پیش ازآنکه گردن بزنند سرم زده بودند
و بر چارگوشه‌ی میزی که بشقابش فرار کرده بود
بی بی قراری می‌کرد
دو قاشق، یک جفت چنگال وتک کاردی که دنبالشان می‌کرد
توی لابی که بی لاو به کفرِ ابلیس هم نمی‌ارزید
هنوز منتظرند

راوی-مردِ این شعر با مشکلات ارتباطی و عاطفی عدیده ای دست و پنجه نرم می کند. او در یک جهانِ خلأ مانند و در وضعیتی بیگانه بسر می برد. تحت شرایط بحرانِ هویت، سکس تنها مستمسکی ست که ادامهٔ بازی را ممکن می سازد. نگرانی، افسردگی و تنهائی چون بختکی بر گردِ سر او می چرخند.

برای فرار از تنهائی و بیگانگی، دنبالِ توی دیگری می گردد. هویتِ او بحرانی ست؛ در فضای مالیخولیائی هتل، میزی نشان داده می شود که پشت آن بی بی نامی ازفرطِ انتظار بی قراری می کند. این زن نیز چون شاعر تحتِ هویت‌های کاذب، تنها و ناشاد است. همه چیز انگار فراهم است؛ امّا ازمرد (که گویا از دستِ زن فرار کرده است) همانندِ بشقاب خبری نیست.

آدمهای دیگر درلابیِ هتل نیز همه در این وضعیت اند.همه چون "گودو" درنمایشنامهٔ ساموئل بکت، چشم به راهند.

در چنین وضعیتی تک کاردی به دنبال، همه را می پاید. این کارد شاید استعاره ای باشد از همان سنّت و جامعه که هر گونه سرپیچی را سرمی زند وازصحنه خارج می کند. در فضای مرموز و پلیسی هتل، تک کاردی سرِ هر میزقرارداده اند که جمعیتِ قاشق و چنگال را به اجرای نقشهای واگذار شدهٔ اجتماعی، فرمان می دهد. این تک کارد، همان هویت اجتماعی "من" است که تقاضای نفس را سرکوب کرده؛ فردیت را تحت ِلگام ِنظام ِارزشی-اخلاقی جامعه ازپا در می آورد.

مرد هم که "لابی" را بی "لاو" فاقد ارزش می شمرد، به نظربازی با دو کارمند پشت ِپذیرش پرداخته، بازی ِتازه ای را طرح می کند که درحدود ِاخلاقی ِ هتل-جامعه نمی گنجد. بی جهت نیست که در پی آمد، از هتل اخراج می شود!!!

دری بیاید باز شود
که انتظار ِجناب ِعالی دو صندلی
یک پیشخدمت
در دو سالن که وقف ِرستوران است شبیه ِ u
یعنی تو که چون حسودی بودی
یک کم او

ویک جفت مو بلندِ روسی
که پشتِ پذیرش وقتِ می‌خواهی نمی‌پذیرند آماده اند
زیرشان اگر نکنم دیگر نمی‌میرند

آن فضای پلیسیِ هتل که جامعه را می نُماید، در اینجا وانهاده می شود و شاعر از هتل تصویری هُوَرقلیائی ارائه می دهد. مرد صحنه ای را در خیّال می پروراند که ایده آل اوست. این ایده آل گرائی، همان"منِ برتر" است که تربیت اخلاقی در ذهن و جان فرد می نشاند تا نیروی زندگیِ فرد در خدمت اعتلای جامعه مصرف شود.

مرد که در دو سالونِ به هم مربوط (مانند حرف یو) تنهاست، پشت میزِ منحصر بفردی با دو صندلی و پیشخدمتی مخصوص، در رستورانِ هتل به انتظار نشسته است تا زن یا همان منِ اثیری به میعادگاه بیاید. مرد در مقامِ عالیجنابی ست منتظر و همه چیز برای زن اسطوره ایش، که گویا سکس و عشقش او را به وحدت و تمامیّت خواهد رسانید، فراهم است.

پس، آن زنِ دلخواه را در همین دو کارمندِ مو بلندِ روسی، که در پذیرش کار می کنند و راوی فکر می کند اگر بگوید نمی پذیرند، تخیّل می کند. می خواهم عنوان کنم که حیطه ی لذت بری، ناگهان عشق را که در سنت فقط با آن زنِ یکّه و یگانه حاصل می شود در ورطهٔ مجادله انداخته ست!

عشق مدرن فاصله گذاری می کند و انکارِ استقلال شخصیتیِ هیچ یک از طرفین را بر نمی تابد. مرد در ویرانه های کهن-الگوئیِ سنّت است که پی هویّت و عشق "گمشده" می گردد. از همین روست که سرخورده، طرفی بر نمی بندد. در دو وجهی نگریِ جنسیتی، وضعیتی نیست که انتظارات را به تمامه بر آورد. انتخاب هر دیگری بعنوان ابژه جنسی؛ عشقی یا آرمانی؛ هر آینه عملی است ناخودآگاهانه ولّی در عین حال اقدامی ست معطوف به جدول ارزشیِ جامعه. "منِ برتر" همانقدر معطوف به تربیت و فرهنگِ جمعی ست که "من"ِ اجتماعی. پس بی دلیل نیست اگر شاعر شانه از زیر بارِ جامعهٔ اخلاقی و اخلاق اجتماعی خالی می کند!

شاعر میان ندای خود و مرد شعرِ خود رابطه ای از نوعِ جانشینی؛ منتهی بطور معکوس، ایجاد می کند تا هرآنچه را که می خواهد؛ مرد درسمتِ معکوسش عملی کند. شاعر تصاویر کاذبی که از خودمان، از دیگری و از معبود اثیری و نهایتاً ازعشق داریم را غلط می خواند تا عرصه ی متن را در تقابل با عرصه ی اخلاقِ اجتماعی قرار دهد.

از هتلی که درش کار می‌کنم
شبی که دل کندم
کنارِ لاو چنان لا آمد
که خانه‌ام افتاده در خیابانم

خودِ بیابانم

هتل عرصه اجتماعی را نمایندگی می کند و در عین حال محلِ ترانزیت نیز محسوب می شود. مرد باید در هتل، رفتار خود را برمبنای عرف و هنجارها تنظیم کند. هتل، لابی، پذیرش و میز شام همه جنبه های مختلفِ اجتماعیت اند که مرد را به تبعیت از ایفای نقش و هنجارهای خاص وامی دارند. جامعه با سرکوب فردیت و خودبودگی، از انسان، موجودی رام و سترون ساخته است. در این راستا، "لیبیدو" زیر فرمانِ "من" و "منِ برتر" قرار دارد. پس تمایلاتِ جنسی سرکوب می شود تا انسان اهلی شده؛ سربراهی کند.

دری بیاید باز شود
که انحنای لا اِل لاالهَ الاّ لاو گاو زن عن شب برو بیای اوی
لب کام گامی برداشتن از...برداشتِ بعدی

come on!

نوعی پرخاشگری ناشی از سرخوردگی در کش آمدنِ انتظار، اینجا بروز می‌کند. از انحنای "لا" که نشانه‌ای از انحنای اندام و جذبهٔ سکسی‌ست، مرد یادِ فرامین دیانت می‌افتد. سپس از نصِ فرمان به کلمهٔ "لاو" بجای "اَلله" می‌رسد. در اینجا عبارتِ "جز خدای یگانه خدائی نیست" تحریف شده به

"خدائی جز لاو نیست" تبدیل می‌شود. بعد در پی یک سلسله تداعیّات آزاد، "لاو" با گاو و زن با "عن" هم قافیه می شوند. پس آنگه، زن با شب در تجانس قرار می گیرد. از شب به مثابهٔ زن سخن گفته می شود، امّا از روزی که باید بیاید وروی آن بیاُفتد خبری نیست. این روز، پهلوی دیگرِ "زنِ اروتیک" یعنی "زنِ اُتوبیائی" ست که پرهیبی از آن نمایان نیست. دستِ آخر، مرد، لحظاتِ درآمیختن و کام گرفتن از "زنِ اروتیک" را در خیّال می‌پروراند.

come on همان آمدن است؛ آمدن به اوج رابطه ای اطلاق می شود که برخی در برقراری آن سخت می گیرند. این اطلاق در عین حال می تواند خطاب به خود باشد که واقعیّتِ چندگانه زن ومن را بپذیرد و به آنچه واقعاً موجوداست، اکتفا کند.

برای من چیزی مهم تر از برای من نیست

راوی مجدداً واردِ گود می شود و جهان نگری خود را می نمایاند. برای او چیزی مهم تر از اندیشیدن و فردیّت نیست. فردیّت همانا جزیره ای ست کوچک، تنها و مستقّل که در ارتباطی انتزاعی با دیگران، هویّتِ اجتماعی و فرهنگی را شکل می بخشد. اندیشیدن که در تسوّف (من-خدایی) به خود

سوف(خرد) اطلاق می شود، دلالت بر آن دارد که واقعیّت همین زندگی را برتابیم و در دنیای مدرن خوش باشی پیشه کنیم.

دری درست کنید!
که در دردِ دیگری بازی کند

مرد قبلاً در انتظار کوبه بر در کوفتن بود "تا یکی بیاید در بزند" ویا اینکه "دری بیاید باز شود". کوبهٔ در همانا استعاره ای است که دلالت بر انتظار کسی در داخل دارد که با آمدنِ کسی، جان و جهان اش تکمیل شود.
راوی امّا چنین ندا می دهد که تنها درب بر روی کسی بگشایید که ورودش به جزیرهٔ تنهائی، دردسرآفرین نباشد. او می گوید در و تخته باید با هم جفت و جور باشند. منظورش این است که پیوند وارتباط سالم درجامعهٔ مدرن، نگرشی جدید در مسائلِ مربوط به سکس و جنسیت می طلبد. زیرا در دنیای پسا مدرن، دیگران وجهان، بخشی از خودِ من اند.

زن زیرِ تیغی که یک گلو را صدا می‌زد
من روی خارجیِ چشم آبی

که سینه گم کرد در من و گورش گم شد
با عجب چیزی برو بیا در چه چیزتمیزی داریم

آسیب شناسیِ مردِ قبلی، ریشه در دوآلیسم های جنسیتی و آرمانی دارد که جامعه و سنّت در ذهنیّتش تعبیه کرده بود. زن در ذهنِ او، به واسطهٔ تفوق دوگانه نگری بر اذهان، به شی ای صرفاً اُروتیک تبدیل شده بود. لذا، زن هرگز نمی توانست با مردی چنین زمینی، همنشینی کند. در اینجا "زنِ اُتوبیائی" محلی از اعراب ندارد. مرد غرایزخویش را بر مبنای ادراکاتِ سنّتی عملی می سازد. در عین حال او از جامعهٔ مدرن و مستلزمات آن نیز منزجر است. ارضای سکس با آن "خارجی چشم آبی" وقتی برآورده شد؛ چه بهتر که هر چه زودتر زحمت کم کرده؛ گورش را گم کند!

دخالتی در داخل به جانِ این سیه روی کون گلابی نداریم

در لذّت‌جوئی‌های جسمانی و بهره‌مندی از آغوش زن، مرد اذعان می‌کند که او را با هویّت اخلاقی و جهان ارزشیِ زن کاری نیست. جسم و جان دو وجه مجزا از یکدیگر نیستند. مفعول کردنِ جسم بسان ماشین یا وسیله ای برای سکس، در واقع، تجاوز به حقوق فردی محسوب می شود.

مردِ شعر از یکطرف دنبال لذّت تن و جسم است و از طرف دیگر در پی همزادِ گمشدهٔ خویش می گردد. او انسانی بحران زده است که فردیتی مستقل ندارد. از همین بابت است که سرخوردگی خود را گاه و بیگاه

فرافکنی می کند(تشبیه زن به عَن) و یا اینکه به خیالبافی روی می آورد(عالیجنابی که پشت میز منتظر است).
پس به قولِ فروغ:

تا کسی بیاید که مثلِ هیچکس نیست
کمی زود باشید
لطفا کُسِ بعدی!

مرد، دستِ آخر در انتظارات ایده آلیستی باقی می ماند تا کسی که سکس اش مثل هیچکس نیست بیاید و او را سردماغ آورد. اما شاعر-راوی به زن واقعی بسنده می کند و "دخالتی در داخل" یعنی کاری به اخلاقِ فرهنگی وجان و جهانِ زن در سنت ندارد. پس به جستجوی کسی می رود که دفعِ فرصت برای لذت بری نمی کند.

***

حرکت از محورخویش آن خاکریزی است که همه پشت آن سنگر گرفته ایم. خود بودگی بسان آفرینش، عملی است که به ما مدّد می رساند به بازی زندگی ادامه دهیم.
سبک کردن خویش از سنگینی های بارِ سنّت ایجاب می کند؛ در بازیِ زندگی؛ سرنوشت خویش را آنچنان که دوست داریم، رقم زنیم. ارضای

تمنیّات نفسانی بخشی از ضرورت صحه گذاشتن بر واقعیت خویش است. از نقطه نظرِ شاعر، جسم بیگانه و کام نگرفته؛ چون باری بر جان، سنگینی می کند. فرامین اجتماعی از یکطرف در سیمای "من" و از طرف دیگر در سیمای "منِ برتر" ما را پاسبانی می کنند تا دست از پا خطا نکنیم و "لیبیدو" را تحت کنترل درآوریم.

با ارجاعات درون متنی، شاعر "من" و "من برتر" را که یکی ساختی اجتماعی دارد و دیگری آرمانگرایانه، در روال شعر بطور نُمادین به نمایش می گذارد. خانه همانا عرصهٔ خصوصی شاعر است که ارتباطات شخصی و یا اروتیک با دیگران در آنجا اتفاق می افتد. اینجا عرصهٔ بی پروای تحرکات "لیبیدو"ست و غریبه را بدان راه نیست. آنان که بر در می کوبند وبه کشتن چراغ آمده اند گزمِگانند که از دستگاهِ سنّت فرمان گرفته اند.

انسان هرمافرودیت است؛ بدین معنی که انسان بنا بر جنس و سکس تعیین هویت نمی شود. پس بهتر است بگوییم هر گونه ای از جنسیت نوعی از هرمافرودیت است که گوناگونی را بر می تابد.

مرد و زن دو هویتِ جنسیِ رویاروی یکدیگر نیستند. انسانیت به جنس و فیزیک تعریف نمی شود. پس بیهوده نیست که زبان در این شعر با طرح اندروژنی؛ برخوردی استهزایی با جنسیت داشته؛ سعی می کند؛ نوشتنی غیرجنسی داشته باشد. جنس و سکس بمثابه قید و بند های جسم و جان در اجتماع، متاسفانه هویتِ آدمی را تعریف کرده ست. امّا واقعیتِ انسانی

چیزیست فراتر از جنسیت و انسانیت؛ در تعاریف، دیگر جنسیتی مردانه و یا زنانه نداریم. بنابراین، نگرشِ دوآلیستی از آنجا که فرهنگِ تبعیض گر جنسی را تبلیغ می کند،مردود است.

دو شقه کردنِ آدمی به دو جنس، که یکی برتر و خردمند تصوّر می شود و دیگری فرودست و احساساتی، یکی از تبارزاتِ فکری در دستگاهِ دوگانه سازیِ دکارتی است. در شیوهٔ معرفت شناسیِ دکارتی، واقعیت انسانی تحت تعاریفِ جنسیتی و جسمانی محدود می شود. زن یا مرد هیچ یک، سروری و برتری بر دیگری ندارد. مدرنیت اساسش بر فردیت و برابر–حقوقی دو جنس استوار است. در روابط عاشقانه، فردیت یک طرف نباید در آن دیگری ذوب و مستحیل شود. زن و مرد نه بعنوان دو نیمه ای که واحد یگانه ای را می سازند؛ بلکه بعنوان دو فرد مستقل؛ دو سوژهٔ برابر حقوق اند.

کانت اولین فیلسوفی بود که در دوران معاصر آموخت که واجدِ حق و تکلیف بودنِ انسان یک اصلِ جهانشمول و فراتاریخی است که مشروط به عناوینِ ثانویه از قبیلِ جنسیت، نژاد، ملیّت، مذهب و ..... نمی شود. جان استوارت میل، جان لاک و توماس جفرسون، بعداً، انسانِ واجدِ حق را انسانی آزاد نامیدند که فردیت او مستقل از هر گونه وابستکیِ ذاتی به دیگری تعریف می شود. این دیگری می تواند صورِ گوناگون: از قبیلِ جنسِ مخالف، معشوق، ایدوئولوژی، دولت و .....داشته باشد.

در این شعر، دوآلیسمِ دکارتی و عناصری از نظریهٔ جنسیتِ فروید مورد استفاده قرار می گیرد تا آسیب شناسیِ مردِ شعر نشان داده شود. مرد، دوآلیته نگرانه، برای زن، تنها دو کارکرد اروتیکی و اُتوپیائی قائل است. بی جهت نیست که در طول شعر، مرد، سرگردانیِ خود را همواره پیِ آغوشِ این و آن و هر دیگری می فرستد. شعر بطور سلبی، نعلِ وارونه می زند تا خواننده آسیب شناسیِ مردِ شعر را، خود کشف کند.

شعر می خواهد بفهماند که آدمی نه تنها در چنتهٔ دوگانه نگری گرفتار است؛ بلکه تحت کنترلِ جامعه؛ فردیت و آزادیِ عملش نیز انکار می شود. از این قرار است که شاعر تابوشکنی کرده، با صراحت از حالات و دقایقِ سکس و سکس کردن سخن می گوید.

داربست شعر و سیستمِ علائم بکار رفته آنچنان است که این شعر چند معنائی، تأویلات گوناگونی را بر می تابد. شعربا بسطِ اشکال پسامدرنیستی ، بحران رابطه با جنسِ مخالف را در یک جامعهٔ دورهٔ گذار به نمایش می گذارد.

در طول شعر، لمحاتی از نوعِ شطحیات بسیار یافت می شود که بیانگر نظرگاههای پسا مدرن به زندگی است. اصل عدم قطعیت، چند منبعی بودن حقیقت و عدم اعتقاد به ثابته های جهانشمول همانا مبانیِ پسامدرنیسم اند که لَمَحاتی از این نگرشها در فضای شعر بازتاب دارد.

بر خلاف برخی از منتقدان که شعر دههٔ هفتاد را فاقد معنا می دانند، من شعر شاعرانِ مطرحِ این جریان را که علی رغمِ جوانی، دیکتاتوریِ سنت را

خوب می شناسند و به تخریبِ آن پرداخته اند، بی معنا نمی دانم. تنها باید باشیوه های تازۀ خوانش آشنا شد وگوش را به صدای بلندِ نویسش داد. به اعتقاد من تحوّل بزرگی در شعر فارسی رخ داده که البته همزمان با دستآوردهای ارزنده، انحرافاتی نیز دارد. رویکرد پساهفتادی در شعرهائی چون « لااله الا لاو » یا «به آنکه شلیک می کند شلیک می‌شود»، بی‌شک تأثیر مهمی بر شیوه‌های شناخت خواهد داشت.

مانیفستِ شعریِ تبعید

کالبدشکافیِ شعر«عایشه»

با یک دوباره هستم باز
از یک دوباره باز دل کندم
مثلِ یک اضافی
از رو نمی روم
هنوز به این دنیا بندم

میدانِ از تجریش گریخته ای هستم
که از سینه های سنگِ قبرش دل کندم
چه وچمدان و چه می دانم گذاشته ام
وبا لبخندم می کنم سفر

رفیقِ این تاریک پوزخند است
روز را پیشِ چشمم بلند کرده اند

شب دراتاقم بلند است
چرند است
اسمِ شبی که می لبی درخوابم
سرِ صبحی که از من هفت تر نیست
چرا برای چه می غروبی آفتابم؟
برای روی چرای تو دیگر چراغ نیستم
خیانت است به آیفون
اگر بگویی کیستم

صدای صدای صدام نزن
که خانه برگردد
بی وقتی که با دربسترم باشی
این روزها ترم
از کله ی سحر چهارترم
سرِ ساعتِ صبحانه یازده می خورم
که وقتی صبحها نمی خورم
زنی اینجا
زنی آنجا
زنی درهر دو هرجایی
چنان لختی کند

مثلِ یک حمّام
که عاشق ماشق نشوم یک وقتی
گرفتی!؟
دیگراز دست رفته ام
گوری گرفته ام در بهرام
که فرهاد برای تو بسیاری کند
درانتظارت ازمن نباش
تودرصورتِ خودت هم می توانی زن باشی
بها نکن
که خا نداری
هیچکس نمی توانی در خانه با من باشی
من بی تو با ...
من با تو بی هستم
هیچکس برای تو در خانه نیستم
لطفن به ضدِّ حال نزن
مثلِ مگس دور و بَرم بال نزن
وامانده بگذار
بماند این بالِ در حالِ وا
جمع کن آن لبِ وامانده بینِ لطفن را
لطفن!

تو با صورتِ خودت هم می توانی فوری باشی
به تو نمی آید
همان کوری باشی
که بوعلی شفّاف کرد؟

حالا که جانی فدات نمی کند سینا
برو به طور که موسای دیگری عصات کند
بیا نکن
که تور کرده کوهی شده باشی در قاف
سیمرغی که لا نداشته باشد لال است
بالا به هرحال است
بیهوده بازی با جورمی کنی
به جرمِ عایشه که نارس است
جارمی زنی که شاهدم قاضی کنی؟

اوضاع پس است
اما بس است
برای پروازی که می خواهد کند پر وا
مگرموسی

ازصحرای پُراز یک شتر بیشترداشت
که تک سوارِ کوهانش شده درمثلِ جَمل جنگی
محمدم پیراهنِ عثمان کردی
که پیشِ علی دستی گرفته باشی پیش؟

پیش ازهنوز و پس از دیروز
امروز مُرد
عاشقی زوده برام
چارده سالمه گُه خورد
پیشی کن
مثلِ من
که چندی پیش
به چند سالِ پیش نوشتم بیا پیشم!

پیشآمد و پر باز
در زن کرده ام
آغاز را من کرده ام درست!
تو داده ای به ادامه
حق با توست!
ولی حالا

که هر دو می شناسیمش
پایان است

شعر چند لایه و چند مرکزیتی وقتی ناب است که به متنیّت و یکپارچگی خود وفادار بماند. در این متن ها تعریض ها وتلمیحات با مراکز شعر در پیوند ساختاری قرار دارند. در حوالی شعر "عایشه" چشم اندازهای مجزائی دامنگستر است که در عین آرایگی، با خط و ربط های اصلی شعر پیوند ساختاری دارد. بدین قرار، شعر "عایشه" انتظامی چند وجهی را به معرض خوانش ونمایش می گذارد که در حجم پیچاپیچ بافت آن، تناظر ها و تنافر ها را می توان مورد تبیین و شناسائی قرار داد. بعبارت دیگر، گسترش و روابط عناصر شعر با فضای چند مرکزیتی آن در تعارض نیست. از همین پیچاپیچیدگیهاست که خوانشهای گوناگونی از بطن متن لب می ریزد. هرچند که عبدالرضایی یکی از مخالفان سرسخت شعرهای تخاطبی ست؛ اما بیان روایتگرانه وعینی- تخاطبی این متن چنان زیرکانه وشاعرانه اجرا می‌شود که به ورطهٔ سطح در نمی غلتد؛ بلکه موتیفِ اصلی متن چون زنجیری پیوند میان اجزا و جوارح را استحکام می‌بخشد.

ویژگیِ جهان نگرانهٔ این شعرپسا- مدرنیستی همانا انطباق آن با نظریهٔ لاکان (Jacques Lacan) در خوانش از احوال و تجربیاتی ست که شاعر با معشوق داشته است. در روانشناسیِ لاکان، روشِ خوانش فرد از رویدادها و کاربردِ نشانه های زبانی از قبیل نحو و چیدمانِ کلامی، در بررسی واجدِ اهمیت اند. نظریهٔ لاکان در بابِ زبان به نظریهٔ سوسیور پهلو می زند و آنرا به چالش می‌کشد.

از نقطه نظر لاکان، حال و احوالات روانی همانند گفتمانهای زبانی، مشمول بررسیِ نشانه‌شناسی (Semiotics) واقع می‌شوند. با مدّد از نظریهٔ لاکان نه تنها می توان از لوای منولوگهای نمادین شاعر، جهان نگری او؛ بلکه سیمای آن معشوقه های فروافتاده از رفعت را، به وضوح حّس و حَلاجی کرد. آنجا که ما با یک اثرخلاقانهٔ ادبی مواجه باشیم، نشانه‌های مستتر در متن، بدون نیاز به ارجاعاتِ فرامتنی، برای خواننده در استخراج معنی بَسنده‌گی دارند. این شعر چند لایه، ذهنیت خواننده را در جهات بس گوناگونی به جولان در می‌آورد تا بنا بر جدولِ ارزشی خود، به تولید معنا اقدام نماید. هر یک از این تولیدات، مولود گفتمانی است که بنا بر نظریهٔ لاکان، روانشناسیِ خواننده را نیز برمی‌تاباند.

چنانچه هر نشانهٔ زبانی را مشتمل بر دو جزو: یکی دال (Signifier)و دیگری مدلول (Signified)تعریف کنیم، برای لاکان کلمات فقط در وجه دال یعنی دلالت‌گری بسنده‌گی دارند. او می گوید که ارتباطاتِ میان-

کلماتی و نیز آرایه ها و نحوهٔ چیدمانی یک گفتار یا یک متن در استنتاج معنا کفایت می‌کند. از اینروست که ابداعات و نوپردازیهای عبدالرضائی در ایجاد معنا، کاربُردی لاکانی دارند. عبدالرضائی در نویسش و در ساخت و پرداخت شعر عادت زدائی می کند تا به ذهنیت و آزادی عملِ خواننده درمعناسازی میدان دهد.

در شعر "عایشه"، خواننده در اجرای اثر دستی باز دارد. این شعر به تأویلات و قرائت های مختلف از خویش میدانِ عمل می دهد. هر قرائتی از این اثر، آنچنان که لاکان می‌آموزد؛ بمثابه مجموعه ای از دلالتها، خود می تواند مشمول بررسیِ نشانه شناختی واقع شده؛ روانشناسیِ خواننده را بازتاباند. فاصله گرفتن از ترکیب بندی و تصویر سازی کهن یکی از ویژگیهای شاخص این اثر است. اتفاقات زبانی در شعر "عایشه" همه در خدمتِ حسّ و فضا، آشنازدائی می کنند.

شعر با یک دوباره-تکراری آغاز می‌شود که باز در پایان به نتیجهٔ مألوف‌اش بازمی گردد. این تکرار همان خطِ فلسفیِ اثر است که در عاطفه بستن ها و سپس دل کندن ها خلاصه می‌شود.

با یک دوباره هستم باز
از یک دوباره باز دل کندم

مثلِ یک اضافی
از رو نمی‌روم
هنوز به این دنیا بندم

دل بستن ها همیشه با ناشناختگی، که رایحهٔ شورانگیزی دارد، آغاز می شود و با آشناشدگی پایان می‌یابد- همچون نوشتن شعری تازه و به اتمام رساندنش! زیرا برای عبدالرضائی، شعرگفتنی ست که می‌گوید و دستی در قرائتِ بعدیِ آنچه که نوشت ندارد و مشارکت در این دوباره نویسی را تنها ازآنِ خوانندهی خلاقش می داند. شاعردر مواجهه با عشقِ یک دخترِ عرب و در آستانهٔ فصلی تازه؛ امّا تکراری از زندگیش، اعتراف می کند که زمانِ دل کندن از رابطهٔ موجودِ دل آزار فرا رسیده است. با اینهمه، او هنوز از بسآمدِ تکرار تن نمی زند؛ چرا که هنوز به زندگی پایبندی دارد. درپاره ی بعدی، بلافاصله فضای شعر عوض شده؛ شاعر بصورت منولوگ از تبعیدش سخن می‌گوید. تو گوئی جلای وطن نیز مشمولِ همین پروسهٔ دلبستگی و دلکنده‌گی‌هاست.

میدانِ از تجریش گریخته‌ای هستم

که از سینه‌های سنگِ قبرش دل کندم
چه و چمدان و چه می‌دانم گذاشته‌ام
وبا لبخندم می کنم سفر

ایجاز و نوعی رازوارگی قابل ِتأویل در این ِمنولوگ به چشم می‌خورد. مانیفست موجود در این بند از آن نوع کلیشهٔ رایج در اذهان ِتبعیدیان نیست. در بند بالا، حس ِدل کندگی و ضرورت تبعید سوای احساسات ِنوستالژیک، بصورت مملوسی تصویر شده است. در این خوانش از تبعید، نه تنها دلتنگی ِغربت نشینان گریبانت را نمی گیرد؛ بلکه بطور ِخلاف آمدی؛ سفر با لبخند؛ این همان شده است. این بند همانقدر که با تابوشکنی، یک هستی شناسی ِنوآورانه ایجاد کرده ست، خود به تنهائی سزاوار بس تحسین است.
من معتقدم یکی از تلاشهای اصلی عبدالرضایی در شعرهای بعداز تبعیدش، اجرای تازه و سرودن ِخلاق ِمانیفست ِدوری از مادر-زبان و به عبارت دیگر تبعید است. طوریکه در کتاب ِآخرش« من در خطرناک زندگی می کردم»، برای اولین بار فضاهایی از تبعید و غربت به اکران گذاشته می‌شود که پیشتربه بیان در نیامده بود. مثلن شعر«یعنی چی» در آن کتاب و حکایت دفترک ِجلدآبی یا همان« تراول داکیومنت» که بطور موقتی جانشین پاسپورت می‌شود، اتفاقی است که برای هر پناهنده‌ای بارها و بارها افتاده‌ست

و عبدالرضایی به خوبی در برخی شعرهای کتابش این موقعیتِ بغرنج را به نمایش می گذارد.

در شعرِ عایشه، حدیثِ نفس در بطن متن و با بازی الفاظ فقط در زبان اجرا می شود. بیرون از متن انگار چیزی برای ارجاع موجود نیست. با اینهمه، تلمیحاتِ بینامتنی فراری دارند به بیرون از متن. این فرار، وضعیّت شاعر را پیش از تبعید نشان می دهد. در قسمت بالا، میدان تجریش و قبرستانش موارد بینامتنیتی هستند که در عین تصویر و معنا سازی، از متن به بیرون پناهنده می‌شوند.

میدان تجریش نمُاد یک تمدّن در پایتخت کشور است. این بهشت کوچک را مرگ آذین کرده اند؛ بطوریکه شاعر دور تا دورش را با سنگِ قبر در محاصره می بیند. ادامهٔ زندگی در جائی که همهٔ دیوارهایش مرگ را تابلو کرده باشد برای شاعر ممکن نیست. او که از رو نمی رود و دلش هنوز به دنیا بسته است و برخلافِ سلفِ کلاسیکش از آن دوری نمی گزیند، از دنیا یا همان میدان تجریش فرار نمی‌کند؛ بلکه با میدان تجریش فرار می‌کند.

شاعر گوشه‌ای از ایران را بر می دارد و با خود به تبعید می آورد. او ایرانیت اش را جا نمی گذارد که بی هویّت شده، در فضای زبانِ تازه غریبی کند. بلکه لبخندش را با خود همراه می سازد تا در گوشه ای از آزادی، آن را مصرف کرده استتیکِ شور وحضور را به اکران بگذارد. مانیفستِ تبعیدی که شاعر در اینجا رقم می زند نه زنجموره ای و نه دربرگیرندهٔ شعارهای سیاسی

ست. آرمان شاعر در یک کلام همه جایی کردن ایران و زبان است.

رفیقِ این تاریک پوزخند است
روز را پیشِ چشمم بلند کرده‌اند
شب دراتاقم بلند است

تولّد متن بمعنای مرگِ مؤلف است. تفسیرِ متن منوط به کشفِ قصد و نیت مؤلف نیست. خواننده با استفاده از ارتباطاتِ ساختاری و امکاناتِ درون متنی، مستقل از مؤلف، به رفتارِ خوانش در بطنِ متن اقدام می کند. امکانات درون متنی بدور از وقوفِ شاعر ممکن است خوانشی نو بنیاد ببار آورد.
این مقدمه را بیشتر از آن جهت آوردم که در خوانشِ قطعهٔ بالا، آزاد-دستی کرده و بگویم در فضای ریاکارانهٔ تبعید، بی مناسبت نیست که شاعراز خویش غلط خوانی کرده، خود را "تاریک" بنامد و بهترین دوستش را "پورخند" خطاب نماید. پوزخند در خود، معنای مخالفِ لبخند را همراه دارد. شاعر تلویحاً می خواهد بگوید علیرغمِ بد-سگالان نیشخند-زن، او لبخندش را با خود به غربت آورده است. رفیقان بدسگال در برابر دیدگانش به "روز"؛ یعنی به زندگی اش، شبیخون می‌زنند تا "شب" در زندگی‌ش درازدستی کند.

در قطعه‌ی بعدی، در فضای تخاطبی، زن اثیری شعر کلاسیک رخ می نماید. ظهور این زن از همان ابتدا به سخره گرفته می‌شود و نقش‌اش این همان می‌شود با آن طعنهٔ زنانِ بدسگال.

چرند است
اسمِ شبی که می لبی در خوابم
سرِ صبحی که از من هفت‌تر نیست
چرا برای چه می‌غروبی آفتابم؟
برای روی چرای تو دیگر چراغ نیستم
خیانت است به آیفون
اگر بگویی کیستم

این زن همان معشوقِ کلاسیک است که نابکارانه ضدِ حال زده؛ همانند بانیان تاریکی؛ از شاعر برای عبور، اسمِ شب می پرسد. شاعربه مانند اورفه (Orpheus) به تبعید؛ یعنی به جهانِ زیرین، بدنبال گمشده ای آمده که از او دریغ شده است. این لکّاته، همانکه شاعر را برای مدّتی در چنته خویش به

اسارت می‌کشد، از زمرهٔ خدایانِ سرزمین تاریکی ست که برای اذنِ ورود، از او اسم رمز می‌پرسد.

شاعر پس از بیداری یعنی آزادی از اسارت، از سرِ صبح؛ از ساعت هفت که عدد تکامل ست، خود را کامل تر می یابد. تاریک پرستان به اشرافِ شب بر فضا محتاج اند. شاعر امّا واقف ست که چراغ آوردن برای لکاته همچون نقش خام بر آب زدن، هر آینه محکوم به شکست است. شاعر نمی خواهد دیگر نقش پرومته (Prometheus) را بصورت ابلهانه ایفا نماید. حالا هم که پشتِ آیفون صدایش می زنند و درِ خانه اش را می زنند، خیلی دیر است و دیگر فایده ای ندارد.

صدای صدای صدام نزن
که خانه برگردد
بی وقتی که با دربسترم باشی
این روزها ترم
از کله‌ی سحر چهارترم

پاسخ شاعر اما این است: صدایم نزن که خانه برگردی. چرا که او بلد نیست دوباره آری بگوید به دیگری که «تو»ی موعودش نبوده؛ چون در بی «تو»یِ این روزها که طعمِ غربت دارند از وقتی که در بسترش با وی قریب بود، شاعریگانه تراست.

او با جهانِ خود، این روزها معاصرتر است و می تواند وقوع هر اندیشه ای را به گوش بنشیند؛ زیرا از کلهٔ سحر چهارتر یعنی سرِ حال تر است.

سرِ ساعتِ صبحانه یازده می‌خورم
که وقتی صبحها نمی‌خورم
زنی اینجا
زنی آنجا
زنی در هر دو هرجایی
چنان لختی کند
مثلِ یک حمّام
که عاشق ماشق نشوم یک وقتی
گرفتی!؟

در اینجا حذف به قرینهٔ لفظی یا معنوی صرفاً یک حذفِ زبانی در صورت معمولی آن نیست. بلکه حذف فعل یا بخشی از جمله درساختِ ترکیب و در

نحوِ عبارت منظور شده است. "بازی زبانی" بمعنی "ورز دادنِ زبان" در عین مقید بودن به ملاحظاتِ دستوری و سیستمِ معنائی، به اجرا درآمده است. در قطعهٔ بالا، خارج کردن زبان از حالت طبیعی و متعارف بطور مؤثر و موجزی صورت پذیرفته است. شاعر با کارکردی زیبا در کلام، نمی گوید که سر ساعت هفت صبحانه می خورد. بل می گوید که او یازده را سرِ ساعت صبحانه می خورد. اوبه قصد برانگیختنِ حسادتِ لکاتگی، بیشتر دوست دارد چنین شبهه دایر کند که وضع اش آنچنان به اصطلاح توپ است که مانند اشراف، صبحانه را دیرگاه ساعت یازده صرف می کند.

در قسمت بعدی، بمنظور تحریکِ حسادتِ بیشترِ آنان که در وطن شکستِ او را انتظار می‌کشند، خاطر نشان می شود که آن صبح ها که خانه نیست همانا شب را پیشِ زنی اینجا یا آنجا می ماند. این زنان مثل حمّامی ها، آنچنان لخت و عور او را می نوازند که دیگر برای تمهیداتِ عاشقانهٔ زن اثیری جائی خالی باقی نمی ماند. در اینجا با کاربرد واژگان در معانی واژگونه، به استخدام سیستمِ معنائی دیگری می توان رفت. در فضای غربت، زنان مثل ایران مجبور نیستند که خودشان و فکرشان را پشت چادر مخفی کنند. لذا زنان همانطور که هستند؛ حتی لخت تر از یک حمّام، خود را می نمایانند و جائی برای ریاکاری موجود نیست. لحن-سازی در اینجا، جانشین موسیقی یا وزن شعر شده است. بعلاوه شاعر از زبان روزمره بصورت تمهید در جهت ایجادِ فضای حسّی استفاده کرده است.

اسطوره از ارزشها و باورهای فرهنگی یک جامعه نشئت گرفته و برای رفتار و پندار، الگوسازی می کند. عشقِ اسطوره ای یکی از این موارد است که در فرهنگِ سنّتی ما حضوری فراگیر و اقتدارمند دارد. عبدالرضایی با داخل کردنِ عناصر ضد ِمدرّنِ فرهنگِ ایرانی در بدنهٔ شعر، تلویحاً می خواهد بگوید اسطوره سازی از عشق و از زن همانا آسیب شناسی جامعه یی ست که زنان در آن از حقوق برابر برخوردار نبوده و تماس آزادِ دو جنس ممنوع شده باشد. شاعر بمدّد جهان نگری خویش به ذهنیتی که در جامعهٔ ما در حال گذاراست طعنه می زند و ارزشها و باورهای دیانتی-اساطیری را می نکوهد. در بُعدِ اندیشگی، این شعرِ پسا مدرنیستی دست به اسطوره شکنی زده، از مفهومِ عشق مجنون وار؛ بمثابه وانهادنِ فردیت مستقل و حَل شدن در "نیمهٔ گمشده"، شالوده شکنی می کند.

با استفاده از واژه ها در معانیِ خرقِ عادت می توان تولید فکر کرد. هر واژه خودش در حکمِ عمل و کردار است. بدین معنی، بررسی زبان شعر یعنی بررسی فکر و طرز زندگی و دیدگاهای شاعر. شعرِ عایشه از نوع شعرهای انتزاعی ست که تکیه بر ابژه در آن کمتر یافت می شود. در روند روایت، اندیشه بعنوان یک امرِ ذهنی بدل به امرِ عینی می شود. در این فرایند، خواننده می تواند نسبت به تجربهٔ خود یعنی کشف و شهودش از آن لذت ببرد. کشف اندیشه در شعر، توسط منتقد اتفاق می‌افتد.

چرا که شاعر در بزنگاه ِسُرایش، از خودیّت اش منفصل است.

دیگر از دست رفته‌ام
گوری گرفته‌ام در بهرام
که فرهاد برای تو بسیاری کند
در انتظارت از من نباش
تو در صورتِ خودت هم می‌توانی زن باشی

در این پاره از شعر، با استفادهٔ بینامتنی، شاعر از بهرام یاد می کند که گور او را در بر گرفت. خطابش به همان زنِ اثیری ست که در جلب ِفرهاد ها می تواند آزادانه عمل کند. حالا که بهرام در کنار معشوق ِدیگری گور گرفته، بجاست که در خاطرهٔ او نیز گور بگیرد تا فرهاد برایش بسیاری کند.
در لایهٔ دوّمی از معنی، شاعر ،طیف خوانندگانش را مخاطب قرار داده نشان می دهد که آرزومندِ مقبولیت در قبال ِهرخواننده ای نیست .او نمی خواهد که خیل خواننده، چون شیرین به انتظار خطابه ی بعدی چشم به راهی کند. بنابراین وی از زن-مخاطبی که خود را اسطوره می پندارد، می خواهد که در فرهاد گری آزادی کرده فرهاد ِخودش را به اجرا بگذارد. پس خیرخواهانه اندرز می دهد که بعد ازاو منتظر ظهور ِهیچ آیتی نماند و به خودش اتکا کند.

این شعر بلند از طرفی می تواند یک دیاکوگِ درونی شاعر محسوب شود که نمی خواهد کسی در انتظارش باشد. او مداوماً در تغییر است و پروای آن دارد که کسی در انتظارِ منِ قبلی او باقی بماند.
ضمیر "من" که حاوی معنای اندیشیدن نیز هست، در شعرهای عبدالرضائی، علاوه بر کارکردِ فاعلیت،همیشه نقشی اندیشگانی نیز بعهده دارد. او مدام به "زن" هشدار می دهد که باید "من"؛ یعنی خودش را به اجرا بگذارد. لزومِ مستقل بودن و خود-اندیشیدن در یک زن، یکی از تم های همیشگیِ شعرهای اوست.

بهانکن
که خانداری
هیچکس نمی‌توانی در خانه با من باشی
من بی تو با ...
من با تو بی هستم
هیچکس برای تو در خانه نیستم

درسطرهای بالا، نظام جانشینی و همنشینی بهم می خورد. امّا نمایش دیگری از نقاشیِ کلمات در یک کنارِ هم نشینیِ تازه پدیدار می شود.
اگر دقت کنیم، می توانیم سطرِ اوّل را نیز مثل اغلب سطرهای این شعر، چندگانه بخوانیم. صور زیر هر یک معنای دگرگونه ای را به بدنهٔ شعر تزریق می کند: "بهانه نکن که خایه نداری"؛ "بهانه نکن که خانه نداری"؛ "بهانه نکن که خانه داری"، "بهانه کن که خانه داری"؛ "بهانه کن که خایه نداری"؛ "بهانه کن که خانه نداری".
جالب تر از این دریافتهای گوناگونِ معنائی؛ وقتّی ست که در سطر بعدی با گزاره ای مواجهه می‌شویم که نسبت به درستی یا نادرستی اش نمی توانیم تصمیم بگیریم. منظورم این است که منطق زبان در اغلب سروده های عبدالرضایی از منطق ریاضیات جدید پیروی می کند به بیان دیگر، تنها با توجه به ترکیب های گزاره های شرطی،عطفی،فصلی و دوشرطی در سطرهایش می توان به ارزش قطعه رسید. در شاعری او پیشنهادهای جالبی برای عبور از بحران سطر و قطعه سازی موجود است که اینروزها اغلب شاعران حرفه ای از آن سود می برند. دراین راستا، یکی از تلاشهای زبانی عبدالرضائی در شعر همانا بی ارزش کردنِ گزاره هاست. گزاره های شعری او در سطرها طوری اجرا می‌شوند که به یقیین در مورد آنها حکم نمی توان صادر کرد.

عبدالرضائی به شدّت از کاربردِ گزاره های خبری در شعر اجتناب می ورزد. او در خبر دست می برد تا یک ضد خبر را در یک ضد گزاره اجرا کند. زیرا در اندیشهٔ او، چیزی درست یا نادرست وجودِ خارجی ندارد. او با تألیفاتی که جزوِ اصول شده اند، مشکل دارد. فلسفهٔ پراگماتیسم او می آموزد که اصول موضوعه ای موجود نیست که بر مبنای آن بتوان اندیشه سازی کرد. بنابراین برای شاعر، اندیشه ای که با فرضی مُتقن؛ موجودیتی جهانشمول داشته باشد، توهُمی بیش نیست. از اینروست که عبدالرضائی در درستی یا نادرستی گزاره ها دست می برد و فکرهای چندگانه ای را همواره همراهی می کند. سرودن او علی رغم اینکه با مترهای اغلب نظریه پردازان مدرن و پست مدرن همخوانی دارد، ناگهان ضد سبک و علیه هر ایسمی قد علم می کند تا از توتالیتاریسم اندیشگانی پرهیز کرده باشد.

لطفن به ضّدِ حال نزن
مثل مگس دور و بَرم بال نزن
وامانده بگذار
بماند این بالِ در حالِ وا
جمع کن آن لبِ وامانده بینِ لطفن را
لطفن!

در کارکردهای زبانی، گاه شاعر صنعتِ تشخیض (Personification) را بجای اشیأ بمعنیِ مفاهیم اجرا می کند. در این راستا، مواجهه شدن با سطر اوّل، مخاطب را با مفهومِ " لطفن به ضدِّ حال نزن" درگیر می سازد.

"ضد حال" برای او همهٔ آن گذشته ای ست که بازگشت به آن از نقطه نظر شاعر نتیجه ای جز افسوس یا اندوه، چیز دیگری به بار نمی آورد. بر مبنای نگرشِ پرگماتیستی، او به همین حال و آنیت ایمان دارد و همهٔ سعی او این است که همین اکنونیّت را از دست ندهد.

در سطرهای بعدی، با اجرای تمهیدات زبانیِ گوش نواز، خواننده با یک متفکر زبانی طرف می شود که تجربیات شخصی برایش همانند کلمات، ما به ازایی از "نشانه شناسی" محسوب می شود. این شعرِ لاکانی، سیستم زبانی حتی تجانس و قافیه پردازیِ خاصِ خود رادارد. قافیه بندی در روال شعر، شیوه ای خاص دارد که می تواند به صُور مختلف اجرا شود. قافیه الزاماً در خاتمهٔ عبارات بمثابهٔ زنگ مطلب ظاهر نمی شود؛ بلکه در خدمت لحن و بمثابه نُتی بلند در یک ارکستراسیونِ موسیقیِ مدرن، حسیّت و روحیات شاعر را در متن داخل می کند.

تو با صورت خودت هم می‌توانی فوری باشی
به تو نمی‌آید
همان کوری باشی

که بوعلی شفّاف کرد؟
حالا که جانی فدات نمی‌کند سینا
برو به طور که موسای دیگری عصات کند

در تکهٔ بالا، شاعر سینا را از بوعلی می گیرد تا آن را با سرگردانی های موسی در صحرای سینا طاق بزند. بوعلی سینا بعنوان یک نماد علمی و موسای پیغمبر بمثابهٔ یک نشانهٔ دینی در اثر امتزاجِ سطرها چنان نقش عوض می کنند که وضعیتی جدید در متن شکل گرفته، هیچ گونه مناسبتی با بیرونِ آن ندارد. شاعر خطاب به معشوق سرگشته به طعنه می گوید: حالا که امیدی به روان-درمانی تو نیست، شاید باید به عصای معجزهٔ موسی در طور دخیل ببندی تا خودت را از این مخمصه برهانی. در اساس حرف اصلی شاعر همان است که پیشتر نیز مطرح شده بود: "تو در صورتِ خودت هم می توانی زن باشی".

بیقراری معشوق و عدم دلسپاری هایش گواه برآن ست که او زنی شرقی ست که هنوز به مرتبهٔ فردیّتِ مستقل و خوداتکا نائل نیامده است. عبدالرضایی روی سخن اش در اساس متوجه همهٔ زنهای ایرانی‌ست که در مردِ ایده آل دنبال کسبِ هویت خویش اند.

بیا نکن
که تور کرده کوهی شده باشی در قاف
سیمرغی که لانداشته باشد لال است
بالا به هرحال است

اینجا سیمرغ و قاف با موسی و عصایش این همان می شوند. سیمرغ بمثابه "منِ برتر" جایگاهش بر قلهٔ قاف است و عصای موسی همانا آیتِ معجزهٔ پیغمبر یعنی "منِ برتر" است. شاعر زنِ اثیری را نهیب می زند که فکر بازگشتن را وانهد. چرا که به فرضِ فائق آمدن و تور کردنِ شاعر(که به کوه طورتشبیه شده ست)، نشیمنگاهش بر قلهٔ قاف باز فاقد هیمنه خواهد بود. زنی که از خودش فکر نداشته باشد و "لا" نگوید همانا سیمرغی ست "لال" یعنی سترون. حتا اگر شاعر کمکش کند که بر "بالا" یعنی بر قاف بنشیند. از اینروست که راوی خواهانِ باز آمدنش نیست. عبارت خطابی و منفیِ "بیا نکن" به صُور گوناگون زیر قابل معنی ست: "بیان کن"، "بیان نکن"، "نگو"، "نیا" و "پیشم نیا".

بیهوده بازی با جور می کنی
به جرمِ عایشه که نارس است

جار می‌زنی که شاهدم قاضی کنی؟

اوضاع پس است
اما بس است
برای پروازی که می خواهد کند پر وا

راوی یکی از معشوق های مدعی را می نکوهد که با جور نمی رزمد؛ بلکه فقط با آن بازی در می‌آورد. شاعر معشوقهٔ جدیدی بنام "عایشه" دارد که این لکاته از آن نیز خبر دارد. این عایشه یادآور همان عایشه زن پیغمبر است که در وقّتِ ازدواج دختری نارسیده بود.
معشوقِ پیشین به حسادت غائله راه انداخته است که شاعر از الوُهیّت شعر برای جلب آن زنِ نابالغ سؤاستفاده کرده است و این همان کاری ست که محمّد با عایشه کرد. لکاته ها به خیالشان علیه جور برای استیفای حقّ می ستیزند. آنان مانند فمینیستهای دو آتشه جار می زنند که از حقوقِ عایشه ها دفاع می کنند. غافل از اینکه خود در این کارزار عایشه هایی هستند که همچون جنگ جَمَل همزمان شاهد و قاضی می شوند.
شاعر خواستار ختمِ غائله است و زن را اندرز می دهد که از خیّر بالهای او درگذرد و در صدد پَر گشودن خویش باشد.

مگرموسی
از صحرای پُر از یک شتر بیشتر داشت
که تک سوارِ کوهانش شده در مثلِ جَمل جنگی
محمدم پیراهنِ عثمان کردی
که پیشِ علی دستی گرفته باشی پیش؟

در قسمت بالا، تمام داستانهای دینیِ مربوط به محمّد، علی، عایشه، عثمان، موسئ و جنگِ جَمَل درهم پیچ می خورند تا روایت تازه ای تولید شود که با وضعیت شاعر مترادف است. در جنگ جَمَل، عایشه همسرِ محمّد علیه علی، سوار بر شتر، جنگید. عایشه پیراهنِ عثمان را بهانه کرد تا علی را از میدان رقابت بدر کند. این عناد همانا به صورت برعکس-خوانی شبیه کاری ست که لکاته بمنظور از میدان بدر کردن زن جدید یعنی عایشهٔ شاعر می کند.
باری، پشتوانهٔ عایشه در کارزار جَمَل، روابطش با محمّد است. او بر کوهان شترِ؛ یعنی بر آذوقهٔ حیاتی که همان روابطِ پیشین اش باشد، سوار است. عایشه اینجا همان وارثِ لیلی-شیطان است که از خدا سواری می گیرد.
از پیش-تم ها؛ یعنی از بینامتنیت ها، زیر-ساختی پی ریخته می شود تا بمدّد آن، شاعر نتیجه بگیرد که هر لکاته ای ابتدا عایشهٔ معصومی بوده که بعدها

به عایشهٔ جنگی بدل شده تا پیش ِعلی-نامی پیش-دستی کند.

پیش ازهنوز و پس از دیروز
امروز مُرد
عاشقی زوده برام
چارده سالمه گُه خورد
پیشی کن
مثلِ من
که چندی پیش
به چند سالِ پیش نوشتم بیا پیشم!
پیشآمد و پر باز
در زن کردهام

شاعر همیشه عاشقی بوده پیش از هنوز و پس از دیروز. او چون اهل همیشه هاست؛ پس برای همیشه زنده است. از آنجا که گذشته دارد و آینده نیز با اوست، پس آنیت نیز از زمره دارائی هایش محسوب می شود.

بصورت غلط خوانی از تسخَرِ زن اثیری، شاعر این ادعّای عَدوانی را به سُخره می‌کشد که چون چهار تا ده سال یعنی چهل ساله ست پس عاشقی برایش دیگر دیر است. در واقع، در مقام مقایسه با شاعر، این زن اثیری ست که امروزش مرده است. شاعر چون اهل آینده است؛ پس هماره برای عاشقی حاضر به یراق است. او حتی از چند سالِ پیش می تواند بخواهد که سری به او بزند. بنابراین هنوز می تواند در برابرِ عایشه ها جوانی کند. عایشه پیشآمدی ست که به یُمنِ آن، شاعر می تواند هر بار پروازی بالای سر زندگی-که همانا همان زن ست-داشته باشد.

آغاز را من کرده‌ام درست!
تو داده‌ای به ادامه
حق با توست!
ولی حالا
که هر دو می‌شناسیمش
پایان است

زندگی برای راوی ادامه دارد و زن دلیل اصلی این تداوم بوده است. حالا امّا زندگی به آغازی نو نیاز دارد. آغاز همانا سَنتزِ دوره ای ست که همهٔ اطراف آن تجربه شده است. شاعر که اهل تکرارِ یک تجربه نیست، لذا فصل زندگی با آن لکاته را می بندد تا زندگی در عایشه دیگری تداوم یابد. البته شاعر بخوبی واقف است که زندگی در عایشه نیز چند صباحی بیش تداوم نخواهد داشت. چرا که آن زن ایده آل که در سُودایش مردان سر گردانند؛ همان لیلی عصیانگراست که در بَدوِ آفرینشِ آدم؛ مغضوب واقع شد و از هبوط اش بر زمین خدا ممانعت بعمل آورد.

شعر برآیندِ کپسول شدهٔ شعوراست؛ شعوری که با شهود شاعر هماره همراهی کند. زنی که از دندهٔ چپِ آدم، خدا برای شاعر ساخت کرد، همانا زنی ست که بجای شعور دغدغهٔ قدرت دارد. زن زندگی ست، امّا "من" یعنی اندیشه ندارد. لذا راوی باهیچ زنی زندگی اش تکمیل نیست. شاعر زن اثیری را که دروغی بیش نیست وا می‌نهد تا زندگی با زن دیگری آغازشود. این چرخه همان حلقهٔ تکراریست که عبدالرضایی آنرا مدام در اشعارش دور می‌زند. او کسی یا چیزی را در اشعارش آغاز نمی‌کند تا در آن پایان دهد. او تنها خودش را از نقطه ای به نقطهٔ دیگری منتقل می کند که دستِ آخر وقتی دایره تکمیل می شود به همان جایگاهِ اوّل که حالا عمق بیشتری دارد برگردد. من نام این دایرهٔ چرخان را کرُهّ زمین می‌گذارم.

"عایشه" شعری منثور و در عین حال منشوری‌ست که وجوه چند گانه دارد. از هر وجهی که به تماشایش بنشینیم، منظری تازه در تأویل رخ می نماید. در این شعر، تغزلی که طرح می شود خودش را در برابر ضد تغزل می بیند و شاعر زندگی را در دیالکتیکِ بین این دو به عنوان انتخابِ سوم برمی گزیند. به اعتقاد من عبدالرضائی همانقدر ضد غزل است که شاعری تغزلی ست. مشابهاً شعرهایش همانقدر سیاسی اند که خودش ضد سیاست است یا همانقدر به سُخرهٔ آرمانخواهی می پردازد که در راهش جان بر کف نهاده است. او از اهالی تأکید و اجبار نیست. فقط قصدش آنست که مخاطب را فعّال و مشارکت اش را حدّ اکثر سازد. بدین جهت متکثر می نویسد تا فرصت تأویلِ مخاطب طولانی و گوناگون شود. در عین حال، هر خوانش و سیستم تأویلی، همانطور که پیشتر گفته شد، بنا بر نظر لاکان، روانشناسی خوانش گر را نیز می نمایاند.

در شعرهای عبدالرضائی لحن ها همیشه با فضای تازه در روند شعر خود را تطبیق می‌دهند. بعبارت دیگر همانطور که جهتِ خوانشِ شعر کلاسیک؛ ما باید وزن را ادا کنیم؛ برای درک شعر عبدالرضائی؛ لحن شناسی همانا یکی از الزامات است. اگر در اجرای متن مشارکت نداشته باشیم و زحمتی جهت خوانش درست به خود ندهیم، از درکِ شعر باز مانده به لحظه ی لذّتی که شاعر برایمان تدارک دیده است نخواهیم رسید.

میخائیل باختین نظریه پرداز روسی در کتاب "تخیّل گفتاری"، مقام رُمان و داستان را در مقایسه با شعر و حماسه از ارجحیّت برخوردار می‌بیند. از نقطه نظر او علّت اساسی این است که در جهان داستان، زبانِ کوچه و "غیر رسمی" کاربردی عینیت پذیرتر دارد. او می‌گوید در رُمان ما با مردم عادی و با زبان روزمره سر و کار داریم.

باختین ضرورت چند صدائی بودنِ رُمان را همانا با کاربرد زبان روزمره لازم و ملزوم یکدیگر می شمرد. او زبان عادی و روزمره را از لحاظِ کنش و واکنشِ صداها؛ یعنی در گفتگو و در ایجاد فضا، از زبان مُلا-لغتیِ رسمی کارآمدتر می‌پندارد. او می‌گوید که زبان رسمیِ کتابت، علیرغم توانشِ لغوی و دستوری، از "کنش زبانی" برخوردار نیست. نتیجتاً رُمان که چند صدائی بودنِ فضایش زبان گفتار را بر می‌تابد، نسبت به شعر که زبانش را رسمی و فضایش را تک صدائی می داند، در مقام چیره دست‌تری قرار دارد.

شعرهای عبدالرضائی بر این فرضیّات خط بطلان می کشد و نشان می دهد که کاربرد زبانِ گفتار و چند صدائی کردن، منافاتی با ذات شعرندارند. در شعرِ "عایشه"، کنش و واکنشِ زبانی بر هم لغزیده و فضائی چند حجمی از شعریت پدیدار می شود.

شعر "عایشه" و اشعاربلندی نظیر«من زامپانو بودم» و "جنگ، جنگ تا پیروزی" نمونه هایی درخشان ازآندسته از آثار عبدالرضایی هستند که به زبان کوچه زندگی داده اجرای تازه ای از چند صدایی محسوب می شوند که

در برابر نظریهٔ باختین قد عَلم کرده ادّعای او را دایر بر سرآمدی رُمان بر شعر از اعتبار ساقط می‌کند.

پیش بسوی سانسور علی عبدالرضائی

بازخوانی شعر «سانسور»

در قتل عامِ کلماتم
سرِ سطرِ آخر را زدند
و خون مثلِ مرکب به جانِ کاغذ افتاده ست
مرگ است که روی صفحه دارد دراز می کشد
و زندگی پنجره‌ی باد بسته ای که سنگ او را کشت
تفنگی تازه دنیا را هلاک کرده ست
و من که مثلِ کالا به درهای این کوچه واردم
هنوز همان اتاقِ کوچکم که از خانه کوچ کرد

در زندگیِ من که مثل خودکارم با سطرهای این صفحه مادرم
دستهای گربه رقاصی می کند هنوز
تا موش بدواند

پیِ سوراخی که پُر کردند

دنبالِ درسی که در مدرسه کردم
دیگر برای سارای عاشقانه ام دارا نیستم
دارم تکلیفِ تازه ام را انجام می دهم
شما خط بزنید
و در دختری که آخرِ این شعر زمین می خورد
خانه ای درست کنید
پُر از دری که زخمش باز شده باشد
و از لای اضلاعِ مرگ
مثل اتاقی از این خانه رفته باشد که خوشبخت شد
دختری که خواسته باشد خویشم کند
دانه بپاشد درصداش پیشم کند
و در خانقاهِ اندامش
چرخ بزند هی چرخ بزند چشمهام دوباره درویشم کند
چقدر چشمها
این حفره های تو خالی
در بازیِ بین دو آدم هزار دستانند
چقدر این سمتِ هستی که هستم آن سمتی ترم همه ایرانند
پدرد مادرد برادردم!

حال من از درد وخیم تر است
نوشتن از من عقیم تر است
و لندن که آب و هوای مش کرده ای دارد هنوز
خواهرانه منتظر است
مرگ روی بدنم دراز بکشد
که زندگی باز مرا بکشد

برای شاعری که صفِ کلماتش طویل شده دلم می‌سوزد
برای گنجشکِ بی شاخه ای که جیک جیک هایش باد کرده ست در گلو
برای استراحتِ کلاغی که سیم برق ندارد
برای خودم
که مثلِ برق رفته‌ام از خانه

آدمی بودم
حماقت کردم و شاعر شدم!

بهتر نیست «پسا ساختارگرائی» را برای همیشه فراموش کنیم؟ چرا که در فرضیاتش، فاعلیت را معطوف به عینیت دانسته خط بطلان بر اهمیتِ ناخودآگاهی کشیده آن را عرصهٔ هذیان می نامد.
اثر هنری در انتزاعی‌ترین صورت خود می‌تواند در گسست با واقعیت قرار گرفته، نسبت به آن «بی‌تفاوت» بماند. مگر نه اینکه به قول«اومبرتو اکو» ، خلاقیت وقتی اتفاق می افتد که آفرینندهٔ اثر هنری یک «مرده» باشد! همیشه رابطه ای درونی بین ادبیات خلاق و دیوانگی وجود داشته؛ دیوانگی تنها وضعیتی ست که در آن فکر از حساب و خیال؛ ازخودآگاهی، آزاد می شود. از این رو، شاعری که به هنجارها و ارزشهای رایج، وقعی ننهد و در خلافِ جهت شنا کند، دیوانه ای انگار می شود که نظم و آرامشِ موجود را به خطر می اندازد.

فاعلِ شناسای اغلب شعرهای مهم علی عبدالرضایی همین دیوانه است که مدام خطر کرده در خطرناک هایی که پدید می آورد، وضعیتی تازه را برای شعر به ارمغان می آورد. خیلی ها عبدالرضایی را شاعری پست مدرن می دانند در حالی که در شعر او، هر چرایی، بدون آنکه خود را دچار منطقی تعریف شده کند، ناگهان پاسخ می گیرد. به بیان دیگر اصلِ سببّیت همانا گرانیگاه تمایز شعرهای او با آثار پست مدرنیستی است. شعر عبدالرضایی نه تنها نافی سببّیت نیست بلکه از آن بهره می برد، در حالی که اثر پست مدرن

سببّیت را برنمی تابد. سببّیت، ابزار ِشناخت در استخراج معنی است. عبدالرضایی مدام خواننده خودش را به مواضع پرسش و سلاحی چون چرا، مسلح می کند. بااینهمه او را نمی توان شاعری مدرن نیز تلقی کرد، زیرا عبدالرضایی تعریف دیگری از چرا و پاسخ دارد و مدام مواضع نویسش خود را تغییر می دهد.

اصلن یکی از تکنیک های مهم عبدالرضایی، نمایش نیت مولف در پسای اثر است. همیشه او در هر شعرش برای اینکه چیزی بگوید، چیزهای دیگری را مخفی می کند که اتفاقن همین چیزها و موتیف های دیگر است که باعث می شود، خواننده در هر بار خوانش شعرهای او به دریافتی جدید برسد.از طرفی کودکِ درون او شیفته بازی های جدید(بازی زبانی) است و بلافاصله بعد ازکشف یک تازه، بازی قبلی را فراموش می کند. خواننده ی آثار عبدالرضایی همزمان و همزبان با شاعر، مدام در حال دنبال کردن تازه هاست و در این بین سبقتی درکار نیست . بین مولف و مخاطب در آثار عبدالرضایی نوعی این همانی برقرار است و این هر دو در خوانش و نویسش اثر همراهند. این در حالیست که اثر مدرن خواننده را به دنبال خود می کشد. به عبارتی، اثر مدرن جلوتر از خواننده حرکت کرده؛ چون راهبر، هر جا که خواننده، در هر پیچشی بپرسد:"چرا؟" اثر به او پاسخ روشنی خواهد داد. در پاسخی که شعر عبدالرضایی ارائه می دهد، وضوحی در کار نیست، پاسخ در متن تنیده شده؛ بخشی از خودِ متن است، به گونه ای که مخاطبِ خلاق این

پاسخ را به مثابهٔ مولف اثر دریافت می کند. پس تقدم و تأخری بین مولف و مخاطب در آثار عبدالرضائی در کار نیست. گفتم تقدم؛ چون برخلاف آثار مدرنیستی، اثر پست مدرن، خواننده را به جلو حرکت می دهد. در اثر پست مدرن خواننده در استنتاج از متن آزادی دارد و مقدم بر اثر فرض می شود. در واقع شعرِ پست مدرن به آن "چرا" یی که ممکن است در ذهن خواننده شکل بگیرد، هرگز پاسخ نمی دهد. بلکه او را بازی می دهد.

با این مقدمه می خواهم اعلام کنم که علی عبدالرضایی دقیقن و فقط یک شاعر پساهفتادی است و از هر سبک و هر منظر، تنها آن بخشی را که با نویسش و خلاقیتش این همانی دارد برمی گزیند. در واقع عبدالرضایی همزمان که مولف آثارش محسوب می شود، مخاطب خلاق آن نیز هست. وشاید گفتمانی که بین شعر او و آثار مدرنیستی و پست مدرنیستی برقرار است، حاصل گزینش های استتیکی همین مخاطب خلاق باشد. مثلن شعر عبدالرضایی همچون اغلب آثار پست مدرن، از کنار هم گذاشتنِ بی دلیل قطعات بریده در زمان و مکان شکل نمی گیرد. بلکه در عین آشفتگی، واجد چنان نظمِ کمال یافته ای است که از پدیداری هیچ احساس یا بینشی در خواننده واهمه ندارد. در شعرهای علی، زمانِ پیوسته ای پشت روایت نهفته نیست. قطعات روایت، از زمان و مکان پیوسته تبعیت نمی کنند؛ چرا که

ناخودآگاهی، پیوستگی زمان و معنا را بر نمی تابد. چینش هنرمندانه قطعات، تنها و تنها یکی از احتمالات در ترتیب هاست.

شعرعبدالرضایی معشوقه‌ی دُردانه‌ی پُرتوقعی ست که دوست دارد، تنش به شیواترین شیوه‌ی ممکن حجاری شود.
عبدالرضایی وقتی به مرحله‌ی کشف و شهود می‌رسد که زبان را بر لبه تیغ بکشد و خطرناک عمل کند. سازه هایی چون «پدردد»، «مادردد» و« برادردد» در شعر سانسور، حکایت از همین مخاطره دارد. مگر نه این است که آغازِ آدمی دردی است که او را می کشد، اینجاست که شعر سانسور در حیطهٔ زبان مخاطره‌آمیز عمل می کند تا دنیا در منظرِ ما جلوه‌ای دیگرگون بیابد. بدین معنی، شعر سانسور آئینه ای گویاست که خواننده در آن، تجربه و کشفی نوآمدانه می کند. سبک و میزانسنِ قطعات از زمره عوامل جذبه و فریبندگیِ آن است. آن‌ها به مثابه آداب عشق‌ورزی در ایجاد فضای مناسب ایفای نقش می کنند تا کشف و شهودِ خواننده در قلمروِ شعر بهتر متحقق شود.

در قتل عامِ کلماتم
سرِ سطرِ آخر را زدند
و خون مثلِ مرکب به جانِ کاغذ افتاده است

با خواندن این قطعه خواننده آماده می شود تا در دنیایی که متن دارد می سازد، مسخِ خویش را تجربه کند. با قتلِ کلمات عام و ذهنیت عامی، استارت شعر زده می شود و در اتفاقی که بین کاغذ و مرکب می افتد، خونِ شعر، شروع به شریان می کند تا به مرگ، مرگِ مولف منجر شود.

مرگ است که روی صفحه دارد دراز می‌کشد
و زندگی پنجره ی وامانده ای که سنگ او را کشت

در واقع سنگ هرگز پنجره را نمی کُشد! بلکه صدای خنده هایش را در می آورد. به بیان دیگر به شیشه که محصور در نگاهِ قاب است، آزادی و زندگی متنی می دهد. و شاید همین نگاه و همین آزادیِ در نگاه باشد که چون تفنگی به دنیای مولفی که اینجا خداست، شلیک می کند. راوی در هیچکدام از شعرهای عبدالرضایی ایفای نقشِ دانای کل نمی کند و همین نشان از انزجار شاعر از روایت های یکّه دارد.

تفنگی تازه دنیا را هلاک کرده ست

ناگهان فضا شکسته شده شاعر از زمانِ حال، به گذشته پرتاب می شود. او از کوچه های طفولیت و یادمانهائی از ناخودآگاهی حرف می زند که یکوقتی همه درهای ورود و خروجِ آن را می شناخت. از اندیشیدن که اصلی ترین کالای صادره از غرب است و چون کادویی به خانه وارد می شود، یاد می کند و "من" را از زیر بار نقش انفعالی خارج کرده بدان کنشی فعلی می دهد، اندیشیدن! آیا این "من" به دلیل تقابلی که با اهریمن (اندیشه شوم) داشته، وارد سبد صادرات نشده!؟

و من که مثلِ کالا به درهای این کوچه واردم
هنوز همان اتاقِ کوچکم که از خانه کوچ کرد

کوچِ شاعر چنان کوچک است که انگار از درِ خانه ای در دهکده جهانی مارشال مک لوهان، به درِ خانهٔ دیگر رفته است. با این تفاوت که آنچه در این کوچ می رود، انسان به مثابه یک ساکن نیست، بلکه خودِ مسکن است. این دیگر-بینی و دوباره بینی یکی از نکات متعالی شعرِ عبدالرضایی است که کمتر توسط منتقدی به تحلیل درآمده است. اصلن یکی ازراههای اصلی ورود به فلسفهٔ هنری عبدالرضایی خوانش و تحلیل چندباره ی همین شعرهای به ظاهر خوانده شده است.

در شعر سانسور، آنچه از آن سخن گفته می شود؛ چندان اهمیتی ندارد؛ آنچه اهمیت دارد رابطه‌ی اجزا و ارکان این شعر با یکدیگر و در نتیجه چرائی و چگونگی اجرای نیت ِمولف است. بی شک علی در هر صفحه ی شعری که مادری می کند، راز مگویی را فاش می کند که گوشها یا از شنیدنش حذر دارند یا توانایی ِشنیدن این تواتر ِ خاص را ندارند- جناب فیزیک ایست!

در زندگی ِمن که مثل خودکارم با سطرهای این صفحه مادرم
دستهای گربه رقاصی می کند هنوز
تا موش بدواند
پی ِسوراخی که پر کردند

شعر، نوعی گربه رقصانی ست که خواننده می تواند در تقابل با آن موش بدواند پی ِ سوراخی که متاسفانه زندگی پُرش کرده است. شاید تنها به همین دلیل است که عبدالرضایی در شعر« برو به سمت برو که من رفتم» نیز دلیل نوشتن اش را تاسف می داند!

من می نویسم

چون متاسفم!

از این جا به بعد، شاعر به طرح حرفهای ایجابی خود می پردازد که علت قتلِ عام کلماتش شده اند.

دنبالِ درسی که در مدرسه کردم
دیگر برای سارای عاشقانه ام دارا نیستم
دارم تکلیفِ تازه ام را انجام می دهم
شما خط بزنید

قطعات این شعر فقط وقتی تن به نمایش می‌دهند که پردهٔ پس‌زمینه‌ی آن از جنس سکوت باشد. شعر در واقع از حرفِ زیادی کراهت دارد. میان کلمات، تصاویر و افکار این شعر، سکوت و فاصله بسیار است. دارا و سارا به مثابه اولین زوجِ متنی که کودک در مدرسه با آن مواجه می شود، از معصومیت خاصی برخوردارند.
شاعر البته از این معصومیتِ تبلیغی و تعلیمی انزجار دارد و تکلیف تازه ای را پیش روی خواننده می گذارد که از جنس مناسبات و تکالیف سارا و دارای سابق نیست. و اصلن در مواجهه با همین وضعیت تازه است که دارا، کنش فاعلی و دارائیّت خود را از دست می دهد! سنّت و ذهنیتِ دین اندیش، مدام

«دارا» را به «سارا» چسبانده تا در این چسبیدگی، تکلیفی دینی به انجام رسیده باشد. تنازع بقا!؟

و در دختری که آخرِ این شعر زمین می خورد
خانه ای درست کنید
پر از دری که زخمش باز شده باشد
و از لای اضلاعِ مرگ
مثل اتاقی از این خانه رفته باشد که خوشبخت شد

در این پاره از شعر، خانه ای در دختری درست می شود که درهایش اضلاع مرگ است، زخمی است و درد دارد. دختری که دیگر نمی خواهد سارایی زیر سیطره دارا باشد! پس زنی تازه اینجا باید پا به صحنه بگذارد که همچون «سارا» پروردهٔ سیستم تعلیم و تربیت دینی نباشد، او کیست؟ بسان قطارِ از ریل خارج‌شده‌ای، شاعر شاهد متلاشی شدنش است. کسی از خودش، از خانه اش کنده می شود تا به خوشبختی برسد! یعنی چی !؟ مگر نیل به همین خوشبختی فرضی دلیل اینهمه مهاجرت افسار گسیخته نیست؟ (اینجا پای تبعید را وسط نکشید که حکایتی دیگر دارد)شاعر از تراژدی‌ای حرف می زند که زخمِ بازش هزار و یک روایت دارد.هزار و یک شب؟

دنبالِ «موضوع» در شعر گشتن، اقدامی نامناسب است. همهٔ اجزا و جوارح، در اجماع، شعر را تشکیل می دهند. «موضوع» از تن؛ یعنی از فرم و پرداخت جدا نیست.

شعر، تجربهٔ درب گشودن است بر ناشناخته های جهانی که در اضلاعِ آن بیگانه افتاده ایم. شاعر خارج از چهار دیواری که ذهنیت تعلیم یافته برایش ساخت کرده است، در جست‌وجویِ اختیار و اراده‌ی گمشده می گردد. شاعر بدنبالِ گمشده ای در زبان است که عطای خانه و مدرسه را بخشید تا در غربتِ یک اتاق، تبعید خودش را انجام بدهد، لابد یکی هست که به این خوشبختی نام بدهد! نه!؟

دختری که خواسته باشد خویشم کند
دانه بپاشد در صداش پیشم کند
و در خانقاهِ اندامش
چرخ بزند هی چرخ بزند چشمهام دوباره درویشم کند

در قطعهٔ بالا، راوی از دختر به مثابه زبان یاد می کند. زبانی که با او خویشی می کرد وچنان دانه پاشید برایش که او را چون کبوتری جلدِ خود کرد. زبانی همچون خانقاه که کلماتش در آن سماعی جاودانه دارند. زبانی که زبانِ شعر و شعور است. زبانی با نام بزرگِ فارسی که اندیشه های خودویژه

ای را در خود انبار کرده ست. زبانی که هنوزاهنوز به دنبال کاشف است و به قول دکتر شهرجردی، همین فارسیِ عزیزی است که تن و وطنِ همه ماست.

چقدر چشمها
این حفره های توخالی
در بازیِ بین دو آدم هزار دستانند
چقدر این سمتِ هستی که هستم آن سمتی ترم همه ایرانند
پدرد مادرد برادردم!

دیدن در خوانش یک شعر نقطه مقابل نگاه کردن است. چون ریشه در تخیل دارد و تنها همین تخیل است که به فرم و فضای هندسیِ متن جانی ماندنی می دهد. مثل کارکرد چشم در عشق بازی که به ظاهر نقشی اجرایی در عملِ سکس ندارد، ندارد!؟

شاعر به یک خانه‌تکانی در اقلیم شعر اعتقاد دارد. او با شالوده شکنی، به کوته فکری روشنفکری شعاری یا همان هزاردستان توده ای- فرهنگی که موجب آوارگیِ «دارا»ی بی دارایی و ستم کشیدگیِ «سارا» شده انتقاد

می کند.

شالوده شکنی و گذر از نظام های کهنهٔ دلالتی، هدف غائیِ این شعر است. شعر عبدالرضائی، برخلاف شاعرش که عمد دارد خودش را شاد و هرزه در و آنارشیست بشناساند،فکرنده و عمیق است. جنگنده و صدیق است، تنها و بی رفیق است و سرِ سازش با هیچ نحله و جریانی ندارد.شاعرِ شعرهای عبدالرضایی ، متفکری است که در انجامِ تنهائیِ خودش، جمعیتی را زندگی می کند. از این لحاظ او، کاملن شاعری خود ویژه است . در واقع، سانسور فقط یک شعر نیست، بلکه سرگذشت و سرنوشت علی عبدالرضایی است. شاعری که مدام توسط حکومت دینی ایران سانسور شده، شاعری که مدام توسط روشنفکری شعاری و هزاردستانِ ادبی سانسور شده، شاعری که مدام به زندگی اش، به شعرش خیانت شده، شاعری با تخیلی جهانی که تاکنون همتایی در شعر فارسی نداشته اما به همان اندازه که تاثیر گذاشته و باعث و بانیِ پیشرفت شعر و ذهنیت شعری شده، رنج کشیده و به او ظلم شده، پشت شعر او، فریادِ بلندی ست که دردِ کشیده ای دارد. شاعری که برای اوهام و خیالاتِ مردمش که آنسوی جغرافیایند، همه از درد می نالد. او استخوانی لای زخم خلیده دارد.

فوکو مرگ و درد را لازمهٔ خلاقیت هنری و فکری می‌دانست. او زندگی را تجربه ای ایستاده بر لبهٔ مرگ و درد تعریف می کرد.

پدرد مادرد برادردم!
حال من از درد وخیم تر است
نوشتن از من عقیم تر است
و لندن که آب و هوای مش کرده ای دارد هنوز
خواهرانه منتظر است
مرگ روی بدنم دراز بکشد
که زندگی باز مرا بکشد

در این بند، شاعر از مشکلاتش در تبعید و از درد شاعری طوری سخن می گوید که به قبای هیچ‌کس برنخورد. شعرش ستیزه‌گر؛ اما هتاک نیست. عبدالرضائی با هوشمندی و با نگاه نافذ به جهان می نگرد. نویسش و پرداختِ این شعر در گروِ خلقِ فاصله و فضائی ست که خواننده بهتر در آن جولان دهد. به قولِ نویسنده و نشانه شناسِ ایتالیائی «اومبرتو اکو»، زندگی در مه آغاز می شود. مه یا مش در متن، استعارهٔ اجتناب ناپذیری از فراموشی است. ذهنیت در فضای مه آلود، به دنبال ناخودآگاهی هائی می گردد که در مسلخِ زبان، تار و مار شد.

برای شاعری که صفِ کلماتش طویل شده دلم می سوزد
برای گنجشگِ بی شاخه ای که جیک جیک هایش باد کرده ست در گلو
برای استراحتِ کلاغی که سیم برق ندارد
برای خودم
که مثلِ برق رفته ام از خانه
آدمی بودم
حماقت کردم و شاعر شدم!

در پایان، شاعر با استفاده از تقابلاتِ چندتایی، از تنهائی هایش می گوید و از حماقتی که باید کشته شود تا شاعری و شعوری به عرصه آید و علیه اقتدار گفتمانها برخیزد. شاعر با شالوده شکنی، تفکر معطوف به «ایدهٔ مطلق» را به نقد می کشد. او از « مدلولی متعالی» که از زمان افلاطون تاکنون، فلسفه در ایران برمبنای آن شکل گرفته، انتقاد بعمل می آورد. اعتقاد به وجودِ مرکزی خارج از عالم هستی، اساس تفکر در ایران از اعصار تاریخی تا کنون بوده است. در متافیزیک ایرانی، «مدلول متعالی» مرکز معنا و بیرون از حیطهٔ زبان قرار دارد. حقیقت بمثابه واقعیتی غایی، بر مبنای کنش‌های دوتائی (binary operations) مسلم تلقی می‌شود.

در این کنش‌های دوتایی یک قطب نسبت به دیگری برتری دارد. بعنوان مثال، در زبان فارسی، «دارا» بر« سارا» ارجحیت دارد؛ چرا که دارا از داشتن می آید و سارا از ساریّت، از سارِ سیاه بخت! معنا در متن، بر مبنای تفاوت و از طریق ساختارهای درونی، پدیدار می شود.

هیچ متنی صرفن یک معنا ندارد. هر متنی در ارتباط با متون دیگر، بصورت بینامتنی عمل می کند. معنا از روابط متقابلِ متون با یکدیگر حاصل می شود. هیچ‌گاه از قطعیت معنا در متن نمی توان صحبت کرد. این خصیصه، خصوصن در شعر پساهفتادی، بیشتر مصداق دارد. چرا که شعرها مدام درحال عادت زدایی کردنند و روال مرسوم در معنا سازی را برهم زده؛ عملکردی شالوده شکنانه دارند.

منتقد شعر به دنبال لحظاتی است که نویسنده حرف خود را بصورت نامعمول بیان داشته است. در چنین لحظاتی، شاعر به نظام زبان دستبرد می‌زند تا آنچه نگفتنی ست، بگوید. شاعر قطعیت متن و معنای طبیعی‌شده را به چالش می کشد. معنا تعمدّن به تعویق می افتد تا متن از تفسیر باک نداشته باشد. بدین نحو، شعر خصلت چندبعدی پیدا می کند تا خواننده میدان آزادتری برای برداشت بیابد. چند بعدیّت یا چند لایه گی همانا اجرای ساختار نامتمرکز در شعر است که مرکزیت واحد معنا را به چالش می‌کشد.

در داستان «شخصیت‌های جاودانه» نوشته بورخس، از آنجا که شخصیت‌ها غیرقطعی، نامشخص و بدون مرکزیت معنا رفتار می کنند، معنا دردسترس

نیست و مدام جا خالی می‌دهد. در این داستان، خطِ معنا در بازی تقابل‌های دوتایی مدام گم می‌شود. خواننده قادر نیست میان تقابل‌های دوتایی تصمیم‌گیری کند و معنا جایگاه خود را به عنوان مرکزِ متن از دست می‌دهد. در شعر «سانسور»، متن از قطعیت و ثبات تن می زند؛ چرا که با تکثر معنا روبه‌رو هستیم. خواننده در خوانش اثر، با خلأ، تعویق، تأخیر و عدم قطعیت مواجه است. بنابراین، خصلتِ چند معنائی این شعر به خواننده نقشی پویا و فعال، در روندِ خوانش، اعطا می کند. با چنین ترفندی، حرفی که زبان بی آنکه بگوید نمایشش می دهد؛ بهتر درک می شود. گرانیگاه این شعر، خوانش و نویسشِ توأمانِ مولف و مخاطب است که نظارتِ خدا-متن یا سانسورچی را برنمی تابد. در عین حال، در حوزهٔ معنا، شعر از ادبیات و فرهنگی می نالد که با نگرشی دوآلیستی، به تحکیمِ اسطوره باوری و تکرار کهن الگوها مبادرت می ورزد.

About the poetry of Ali Abdolrezaei

Ali Abdolrezaei is one of the most acclaimed poets of post Revolutionary Iran. His poems exert great influence on many younger poets. He managed to get published seven volumes of his work inside Iran. His last volume of poems, published on the internet, makes a poetic as well as a literary watershed. With an additional volume of poetry awaiting publication, he is the most controversial Iranian literary figure both inside and outside the country.

Ali's poetry breaks away with the traditional Persian poetic language alongside the traditional concepts of the heavy-weight Persian poets.
Certainly, poetry is essentially a private art form. Ali's description of human hardship and suffering are not those of a man who can look at misery from a distance. The poets of his generation have an altogether sharper and more painful view of the suffering caused by a totalitarian regime seizing power in the wake of the Revolution. Among the poets of this time, there exists a sense of hopelessness in the face of world/ national events which they feel powerless to change or influence.

Ali represents a group of poets who turned away from the legacy of Modern Persian poetry. They have relinquished the idea that the aim of poetry should be to express high emotion and the deepest feelings and forces of nature. Their subjects tend to be smaller and their language more colloquial with a sense that reality is also interwoven into the text.
Ali Abdolrezaei's voice as a poet is clear and unmistakable; his style and subjects are completely his own. Ironically enough, his strongest poems are often those which describe personal experiences rather than world events. He sees changes in the forms and subjects of literature as a way of helping political and social change. This aspiration to change is reflected in the language of his poetry as well as the events it describes.

Early on in his career as a poet, Ali embarked upon a journey to find a language which could form the structure of his work. His language has great life and energy; it does not look back to the archaically traditions of poetry/ writing. He gives the feeling that language has been forced into new forms to communicate new experiences.
Further more, Ali does not use traditional forms of rhyme and rhythm. His style depends on the counting of syllables and the sound-patters of the words, in a way which reflects the patterns of Old Persian poetry. Ali avoids adhering to great themes and grand language. His

lengthy poems, in particular, are highly complex and often bring together a group of characters different in kind and time.

A guide is required to travel into his novel terrain which has all the semblance of the old, and yet is new. It is precisely this novelty clothed in the familiar that puzzles but also reinforces the reader's desire to explore further into the twilight zone. There are buried layer upon layer of literary metaphors in his poetry. Ali's protagonists are engaged with daily life and plainer language is used. Many of his poems have as their central subject the problematic relationship between the two sexes in that gender divisions are the result of culture rather
than biology. They reflect the power relationships of society in such a way as to reject the notion of "human nature ".

Ali Abdolrezaei's latest themes become more universal and philosophical; his main subject is the problematic nature of language, knowledge and subjectivity. This is a language that speaks in itself and not through something outside of itself; image and language are inseparably made into oneness. He draws on a stylistic fusion of the two discourses that had for many years been deemed separate.

Ali's poetic language also reflects a series of philosophical preoccupations. That is to say; the language of referentiality; the relation between sign and thing is denied. No singular construction of meaning is actually created through his poetic linguistic behaviour.

What is characteristic of Ali's poetry is the intelligibility of the unknown whose existence is tightly implicated into the known. Knowledge and subjectivity co-exist in the reality of language where knowing is coupled with not-knowing and being with not-being. It is in this sense that his poetry demonstrates the simultaneous occurrence of linguistic flow and ambiguous meaning-making activities. Ali's is a language that speaks the impossibility of expression and, in so doing, exists in the space of its own negativity.

Ali Abdolrezaei's poetry revolves around a wide range of subjects. In his war poems, the misery of war and natural disasters take centre stage. These poems of fine qualities are against the futility of war and against the senior officers who avoid realising the death and destruction that their orders will cause to the men they command. Death and sorrow are intertwined into wider social problems.
In poems written in exile, the poet finds a basis of faith in memories of childhood, before the business of the world has surpassed the magic realm of being. Here he remembers the themes and stories of his early life. Nothing can be heard besides the voice of the protagonist whose floating thoughts are searching for a new semiotic system of meanings. Whilst playing with verse, Ali recognises that he was attracted by their appearance and not by what they claim to be their true substance.
Here such poems communicate a strong sense of vainness and loneliness. They do not suggest that life is a bitter

tragedy. Quite the contrary, they show great drive in intervention on the one hand and acceptance, i.e. going with the flow, on the other hand. Much of his anger in these poems is directed against the pointlessness of adherence to an ideal type.

They illustrate the urge to engage with the ambiguity as part of the creativity nature of poetry. The circular movement of life is reflected in his exilic poetry. There exists an expression of the idea that, as well as going to a life without end, we come from another life.

Hotel as a metaphor is used to depict life in exile. The setting as an enclosed space circumscribes the narrative at an undefined location and undefined time. The hotel is the quintessential example of the exilic experience: solitary and mysterious.

Ali's latest poetry contains tricks of style and unusual images to depict the melancholia. Temporality appears to take centre stage in these. The greatness of the work is not in the thought or story it conveys, but in the music of the verse and the magical atmosphere it creates. All this is described in ordinary words which produce a strange and magical picture.

He demonstrates the full swing away from the formal classical style of verse writing. Ali's difficult style is the result of his unusual knowledge of words and bold ways of building sentences.

The hyper reality of the “Sausage”

Let’s read the poem first before any analyses:

Sausage

By Ali Abdolrezaei
Translated by Abol Froushan

Her hands that were in the photograph I held with both hands

When she got up she didn’t say thank you

May I walk with you?

Didn’t say no

I hold her hands
we walk a picture

The one they hid in your eyes
the more I look the less I find
by the way aren't you wed?

didn't say

won't you?

Didn't say no!

We wed!

Days were passing as the wind
and nights were no longer than seconds
we were two lonely photos
that the world wanted to expel from the album
Expelled! Don't believe it?!
Tonight when we're sleeping obverse in another photo
pay that album a visit
open the frig door in that shot and help yourself to whatever

sorry! we only have sausage!

As we read the poem, we can imagine the plot unfolding before our very eyes. The reader can easily create the scenes in their mind. If you read with performance in mind, you are more likely to appreciate the poet's intentions and skills.
Throughout the poem, the main character speaks his thoughts to the reader in a soliloquy and that in turn colours our perception of the narrative. The information disseminated, while intriguing sympathy, enables us to create a unified perception of the case. Towards the end, we are left to think about the social context of the poem and about how it fits into the literary tradition.

The narrative is in verse with strong sound-pattern rhythms of the words. The first two syllables "Her hands" is stressed and gives a heavy significance to the opening. The syntax of the first line, ambiguously, connotates love at first sight with whom the protagonist had once encountered in a picture. The assertion "both hands" at the end of the first line focuses our imagination on the support provided by the protagonist to the beloved at a time of difficulty:

"When she got up she didn't say thank you"

The numerous uses of the singular syllable "hands" create a unified impression of intimacy between the two

characters. At the peak of such implication, all of a sudden we realise that the story is occurring in the virtual space of an album:

"We were two lonely photos"

With such a shift in realisation, comes the idea about the nature of mediation and the subjectivity of the human agency as the source upon which relationships in modern societies arise. The poem challenges the rational subject of its privileged access to truth.
The poem implicitly questions the validity of objectivity as to whether any reality there exists outside of our own minds. The protagonist's perceptions of events and relations are figments of his imagination in that he is the originator of his own perceived reality:

"Don't believe it?!"

The events throughout the poem are presented in a chronological order and propagate a notion that the two characters were actually living together up to the flashpoint of the death:

"We wed…Tonight...we're sleeping obverse in another photo"

But such account may not be the case: the physical

relationship did not occur. Reality or delusion, this is the question the poem is concerned with.

In the final episode, the protagonist shows off his contentment by saying that he and his beloved partner as two lonely pictures ran their scheduled showdown. We learn from the last snapshot that the deceased protagonist was lying this time round obverse in a photo. To the confused reader, the sausage appearing in one of the pictures of the album is offered as a means for celebration of life of the passed away regardless of actual or virtual death:

"Open the frig door in that shot and help yourself"

The sausage as the only edible item in the fridge may idiosyncratically be assumed in existence:

"Sorry we only got sausage!"

The protagonist creates an imagined reality within which a relationship with his invented persona, originating from a photograph, takes effect.
However, his life in virtual reality might be considered by materialists and objectivists alike as delusional. But as a matter of fact, we each create our own personal reality. This paradigm may be related to the Buddhist concept of emptiness or Shunyata.

The poem raises a profound philosophical question "What is real?" It contemplates on the idea of there being different realities for different people. The poem gives a practical answer: when people think something is true, it takes on a life of its own.

As for the present age, the simulated copy has superseded the original. That is to say, the real object has been effaced by the signs of its existence. The notion of reality has been complicated by the profusion of its images. So, one may conclude that the reality no longer exists. In the case portrayed in the poem, one may opt for a denial of the physical occurrence of any event.

The meaning and the cadence of the text offers a challenging perspective on the human condition. Baudrillard called this phenomenon as one of "hyper reality". Hyper reality is significant as a paradigm to explain the inability of consciousness to distinguish between reality and fantasy, especially in high technological societies.

Here the reader is made aware of the nature of human life rather than just pure concern with the aesthetic in a poem. Although the aesthetic reaches readers on the surface level, but its intellectuality goes further onto a revelation level. That's where its substance lies.

Long Live War

A poem by: Ali Abdolrezaei

Translated by: Mansor Pooyan

Let it be:
everything in our home is now yours
except whoever is outside the front door
agreed?
She agreed and a smile crept across her lips.
I realised:
the place where a kissing lip is in short supply
would be like a rooftop-edge
working favourably only for Venus.
That night the smoke's share
from my lips given to the cigarette
were nothing other than swirls.
My hands on my head were thinking,

reminiscing about that shell-hit day
and the companions
who have left me behind.
The frontiers continued
as long as there was any chance of martyrdom
During offences, they flocked in
like stock doves.
A battalion of commanders and jihaddies
and the rest, martyrs.
After the battlefield sacrifices, the armed militias
were promoted as army officers.
The pilgrims of Karbela left the path
and became nouveau riche Tehranis.
Whether you like it or not
they were the squatters like the cuckoo
snatching their rich pickings
from abandoned dwellings.
Wherever there is a mirror
we are carried away by it for too long.

While our enemies are inside the house
we are outside the door.
We clenched and raised our fists
on lowering them, our backs gave in.
Down with…we said and then distanced ourselves
from the stance.
They closed the roads
we ran away through hills and valleys

The mountain took off the snow-cap
yet did not get wet.
Time passed through a winter episode
yet our conditions did not improve.
Pitfalls and traps did not open our eyes
we did not put on our shoes
stepping onto a new path.
We didn't set foot outdoors braving the elements
nor did we dare to set fire

to the shores of this wasteland.

The wave knew that it was trapped
in the margin of the sea.
The wave knew
it could not be content on the shore.
The wave became `wavy` (1)
and died on the shore.

Plunging deep into the sea
naturally carries the danger of being drowned.
When you lose a tight rein on a task
a serpent may nest in your sleeves.

For such a long time, we chanted:
"No West. No East"

"Long Live War…"
"Down With…" (whoever is other than us)
"Down With material life".
(we deserve what we are worthy of).

Given the free rein to …whatever
I doubt if common sense will prevail.
This door, closed to me, is the only door open
I have reached a state of existence in which
I am non-existent
Although I've spread everywhere
I am just a drop
fallen in my own vein.
It is said: once upon a time
There was no one even God.
Under this azure dome
there were only
my wife and my dove;

had it flown away
would have landed
on the neighbour's rooftop
out there.
Here I am far away from myself
and my wife, from both.
Around my head
except me
my dove
sheltering all the rooftops of the world
It was not
on
going for a census in a city where
from its girls
not even one
was to be mine.

It was not justifiable!

Ali and his rival Amroaas were both at the battlefield
I am Amroaas the sweetheart of all Tehran's girls
My embrace is still a wise hotel in which
one night stands are free of charge

Do
travel:
There is a room in this house
that has a single bed
But other rooms have several.
I am not a lover who has fought
with: with those I have slept
and having said nothing
I carry on my solitude for the Earth
who is said to be a woman
I have kept my beauty firmly intact in the mirror
hoping to come in slowly little by little
I have buried within myself the beloved venerable lady

and my honourable soldier behind the front line:

Hello!
hello!
this is Ali!
hello!
alo!
:::boom:::!

Alo, alo! was heard aloud from different wires
and the devil ran at the tip of my pen
then: in the sounds from the depth of the alley
tanks were passing that night
The cars, passengerless, were going solo

I am proceeding aimlessly!
I've left loose- half way through-

the task of buttoning up
loneliness is the state I am in
I am rehearsing my voice
whispering for a woman
who is about to ring:

alo!
hello!
Greetings!

I give her a greeting and she doesn't wave a hand
I am a lover but as far as the eye can see
there are perverts.

Many memories did not travel with me.
…My wife…?
I washed my hands of my wife
my mother also passed away

And what remains at hand
is me yet in existence
swollen like Sundays.
For one as out-stormed as I
wings are indeed the bloodline
They have given me a small wing.
I cannot become
unsatisfied – I am.
I know perfectly by heart what needs to be done
I retuned to finalise my fear
You finish it off
a combatant
who remained fragmented
among the mortar's shell fragments.
Your eyes in the photograph
we had taken at the river embankment
- -fighting against the flow
were shown sunk.
Whenever I look at these pictures

I become the contrary
I mean it
And I hate the woman
whose lips whispered at ease into my ears:

:::kiss::: I love you so much.

Hey `Wavy`
I am left floating in my own insane eyes
Fearing the gradually growing city
the rural land is fleeing
For survival, `Wavy` took refuge behind a mountain
like the moon
Nobody was with me
nobody was there to accompany me
One was with him
though remote
She became a whore in an alley upon whose lips

laughter was murdered
she went missing…eventually.

I am going,
going to buy a spouse for my empty bed

Me! An Armenian wouldn't give a daughter
To someone outside my clan `Shamlou`(2)
one who may inflict suffering on my poor child

Close to a shell thrust from its cartridge
I was blown out of the window
Next to a riverside akin to a fish:
having been brought by a wave
to the river Karoon's embankment,
I have tried to re-vitalise myself
I washed the woman off

as a hand might scrub the oily dirt off the body
The wave was far away, neither coming nor going
and the skeletons away from the harbour
were shouting that I am now a `Wavy`.
They are yelling that I am a lunatic
I am not denying that
I guess I am!
I have no other choice
but to stroll in the middle of myself like a street
It is not the night
No-one, no no-one!
Nobody there.

Taller than him
his song was climbing the wall
fell over the other side
the north of this map
he landed there-plop!

Beyond the gate of his lips
the way to the city `Wailing`(3)
separating from the road `Fooman` - `Rasht`
passing by weeping

Go on! go on! leave me
what would you do though with my groaning
what would you do with my torn apart heart
Assuming you could tear apart
the photographs and letters
what would you do with the trails
of my kisses on your cheek (4)

Would you mind lowering the volume sir…!

The driver reversed away

from the black and white photograph
When he returned from the war
He found it coloured
How hard and fast he ran
to escape his memories
to no avail!
He prised the car off the road's body
Out of the alley
Into the twisting bends of the arms
And let it freewheel aimlessly.

My Lord what is wrong with me
like people, my words are all short
I am fretting
my fingers were hurtled into the battlefield
I am in a hurry
I don't know why…
It was my wrong doing

I fingered the sky….for no reason
Despite so many stars out there
None of them belong to me.
And life is still going on in spite of
the chemical pollution.
For what?
that may serve me, the "Wavy", right
I had a good voice…but I didn't sing
I was full of spiritual beliefs
but I no longer have such faith.
Wandering about
I am searching to find myself.
has anybody seen traces of it?
The earth is still waiting for me
to fill in the empty ditch
left from the war.
How could I open the windows
which are gone with the wind?
The street has forgotten the night

up to the last lamp-post.
People look at my empty folded trouser leg
as if from a watchtower
scrutinising my abnormality.

Alo!
dove!
alo!
Go forward on seventy knots
Alo!
are you asleep?
"Trench"!

"We have proper and smart trenches
We are carrying guns on our shoulders
Our hearts are full of love for our countrymen

In every shell, we have a cartridge…" (5)

What we were talking about?
Got it, then
I was hit by a bullet
and everyone else was affected
you also lost all your wind
Alas have you forgotten- saying with sincerity-
Could you remember that wailing and darkness
which filled the streets
You remember how the foreigners let their bombs loose
on our women and children
I was a toddler then- can you understand!?
I abandoned Leila, the neighbour's daughter
whom I fancied, to the fates
and left for the warfront swiftly.
At the front, I had a broad shoulder to take on difficulties

I had no inclination to go after my business
I had no desire for stories and buffooneries
At the forefront on the attacking line
    you could easily distinguish wantons
        turned now to patriots
Do you follow me?
    do you understand?
        what now?
I was the same age as you
    when, with other volunteers I stepped forward,
        going through a mine field.
Knocked down by an explosion, I lost consciousness.
What happened to you?
    that your interpretation of the events
        is so at odds with the obvious?
What rubbish are you talking about?
Literature! Ha-ha! Isn't it all craziness?

I am a poem to be published
one within which, it is forbidden
to be masculine
Help evict that unacceptable man from me quickly!

Fanatic gangsters give anyone challenging their views
a hard blow on the face
abrupt and so severe
that one would still be frightened
of its impact the next day.
Like a donkey fainting on a hilltop
one had fallen into a deep sleep:::snore:::
dreaming like a mule
No snout was muzzled except for grazing.
I guess it's better I stand by her
in order to not to spoil any chance
of being together in this house;
vast terrains.

If I wish to shout at her
the Turks will intercept my voice
from the satellites…excuse me, hold the line!
Let me whisper it into your ears:
one night as soon as I arrived
she rolled off my sleep
and was devoured in another's bed
the sun was shining behind a widow in Iraq, quite late!

I am far away!
with no option but to draw out my frightened car
and skid a break upon someone's lips
thus to carry my cross from the mine field
I have travelled youth
And my fag end was stumped
by my passenger's foot
why should I not hurry?
I am not a fool:

counting the years lost at war

not one complete bullet reached me from its tanks

Why should I not restrain?

Behind the gate of my mouth

the word `I love you` has gone rotten

Last night, I was sleepwalking on the lips of a nun

Tonight, I severed a few pieces of India from the map

Tomorrow what will be on the cards…I don't I know

There might be a bullet in this plot

aiming at a heart that is no longer worth it

In my hand who has played open his card?

Is it me?

Don't look at my verses

those disconnectedly are speaking nonsense

The sketches of my poems are dragged out of pain…

1- PTSD or "Shell-shocked" soldiers-"Wavy" is a Persian slang for a soldier suffering from this condition.

2- A name of an Armenian clan but also the name of a contemporary Persian poet.

3- The city is called "Shivan" which means "Wailing" in Persian

4- This is part of a folkloric song which the protagonist is listening on the radio while taxi driving.

5- This is a popular song used by the state to mobilise the masses for the frontline during the Iran – Iraq war.

6- Each character's distinctive way of speaking consists of the following:

a- their words

b- the shape of their sentences

c- the sounds of their words

d- the colour of their discourses

The following colours represent different characters appearing throughout the poem:

Black = The protagonist

Sea Green = The narrator

Red = The supreme leader Khomeini talking

Blue = A religious moron speaking

Bright Green = Wireless contact

Yellow = A woman chatting on the phone

Lavender = A woman lover

Turquoise = An Armenian father

Lime = A folkloric song from northern Iran

Gold = A passenger

Gray = A commander giving order via wireless

Plum = A mobilisation song

Brown = Another ex-veteran talking to the protagonist.

The aesthetics of the "Long Live War"

Ali Abdolrezaei is the author of twelve acclaimed poetry books which challenge traditional Persian poetic language. The main areas of the poem "Long Live War" are illustrated by the themes of love and war entwined in human affairs. The feelings and ideas associated with these are enacted upon in this poem.

As well as the Iran – Iraq war during the Eighties, the poem can be read as a virtual depiction of a state of civil war in Iran between religious totalitarianism and secular pluralism.

War in the shape of division and conflict recurs in this poem in varying themes: split families; friend who've turned cool; supporters who turn against the state; tensions between classes as well as between factions within a nation. War, however, was only one powerful agent of change at the beginning of post- Revolutionary Iran.

In this epic poem love (in the form of sexual and patriotic) takes centre stage as the cause of the protagonist's suffering.

His return from the battle-front appears as a plunge into a disorientating nightmare of confused feelings. He walks into a society in which all areas of life are measured in terms of money. Now languid and moody, our `hero` begins to play poetically with words and discursively talks about front-line events. He decides to opt for a far more egoistic vein enjoying the pleasures of solitude and melancholy musing.

As well as a sense of futility, the character often seeks and finds monetary renewal. Renewal can be finding a lost identity, marrying the right person, restoring broken relationships with the authorities or turning to fulfilment of unsatisfied desires. He is however pulled from two different directions: love and war. Many themes in the poem derive from these two ideas.

After return, the protagonist is suffering from Post Traumatic Stress Disorder (PTSD). In addition, his patriarchical and at the same time puritanical religious inclinations have come in conflict with contemporary city life which demands he behave otherwise.

Let it be:
everything in our home is now yours
except whoever is outside the front door
agreed?

With his marriage fallen apart, this disaffected ex-veteran turns to nihilism. He needs help, but all turn their back on

him. His wife, his family and the state are not prepared to tackle an ex-veteran who is battling complex problems.

I realised:
the place where a kissing lip is in short supply
would be like a rooftop-edge
working favourably only for Venus.

In this extract, the words cluster together to suggest the extent to which he is confused and disillusioned. Many words he uses have explicit sexual connotations.
He had left his wife for martyrdom. Now minus a leg and directionless, he comes back to realise that his wife is marrying the cleric whose job was comforting the families of those fallen martyrs in the war.

How could I open the windows
which are gone with the wind?
The street has forgotten the night
up to the last lamp-post.

The fallen cadence (the gradual drop in the pitch of the voice as the sentence unfolds) tells us that he has lost two wars. He is now resentful that he lived up to the manipulative images and expectations of the clergy. He acted out his role in compliance with what he was told by the theocratics. In other words, it was simply a matter that

convention required him to do so. According to the interpretation of religious fundamentalists, the essence of Koran means that he should model his behaviour on what it says.

My hands on my head were thinking,
reminiscing about that shell-hit day
and the companions
who have left me behind.
The frontiers continued
as long as there was any chance of martyrdom.

During the Iran-Iraq war, thousands of Iranian youth voluntarily walked through Iraqi mine fields to clear a path for Iranian tanks and artillery divisions. Mass volunteers marching in the streets indicated a readiness to become martyrs for the Islamic cause.

We have proper and smart trenches
We are carrying guns on our shoulders
Our hearts are full of love for our countrymen
In every shell, we have a cartridge….

This is a song extract exemplary of the methods used to forge a sense of solidarity, enhance mass mobilisation and preserve the sacred values of the martyrdom. Despite Iraq's superior fire-power, Iran mobilised repeated human wave assaults on Iraq's fortified positions. Heroic exploits were prefaced by nights of prayer and fasting. In popular

culture, lay thinkers perceive of martyrdom as a symbol of communal cleansing and regeneration. Throughout the history of Iran, martyrdom has been a recurring phenomenon to celebrate and safeguard the sacred boundaries.

At the front, I had a broad shoulder to take on difficulties
I had no inclination to go after my business
I had no desire for stories and buffooneries
At the forefront on the attacking line
you could easily distinguish wantons
turned now to patriots

This is the voice of a layperson having abandoned his lifestyle to seek martyrdom at the war. He is mocking the protagonist for losing faith and being a detached cynic turning to literature as a substitute for creating meaning in life.

What seems interesting in the above stanza is the delicacy of the contrast between the altruistic sacrifices made by this lay character and an idiot's delusion brought in earlier in the poem. One of the questions haunting the character in his traumatised crisis is the extent to which he is no longer free as a hero to act. Paradoxically, as a part of his new standpoint, he has come to realise that the reason why things are as they are lies not in fate or God’s will, but in us. He remembers words any commander had to use to steel the nerves of his troops on the eve of vital battles, thus creating a sense of brotherhood in the imminence of

battle. Amid a barrage of enemy fire, soldiers (better to say a band of self-styled martyrs) while holding the line would continue to walk steadily towards the enemy.

After the battlefield sacrifices, the armed militias
were promoted as army officers.
The pilgrims of Karbela left the path
and became nouveau riche Tehranis.
Whether you like it or not
they were the squatters like the cuckoo
snatching their rich pickings
from abandoned dwellings.

Some of those commanders have now ended up in high ranking authority job positions. They comforted soldiers with the belief that since they had been chosen by God, they wouldn't be defeated. These corrupted officials still use high-sounding language to bolster their positions.
The word "Wavy" is slang used colloquially in Iran to depict the state of mind of such fanatics coming back from front lines with PTSD. The word "Wavy" also implies it was the hitting waves of an explosion causing damage to the orderly functions of the brain. That is why an Armenian father denies the protagonist an agreement regarding a marriage request:

Me! An Armenian wouldn't give a daughter
to someone outside my clan `Shamlou`
one who may inflict suffering on my poor child

One of the most important forms of not belonging is being lost. He is physically, emotionally and, in so far as he fears for his sanity, mentally lost. Revelation comes in different ways. The character comes to realise his circumstances through self-knowledge, an encounter with a friend and in the light of societal reactions towards him.

People look at my empty folded trouser leg
as if from a watchtower
scrutinising my abnormality.

As a result of change of heart, the "Wavy" has forgotten about virtue and that part of religious faith emphasising sacrifice and martyrdom. The current extreme character of his feelings is in sharp contrast with his previous state of mind.

I am proceeding aimlessly!
I've left loose- half way through-
the task of buttoning up
loneliness is the state I am in
I am rehearsing my voice
whispering for a woman
that is about to ring…

The words above indicate that as sexually oriented person he has a purely instrumental approach. The desperation, suspicion and bitter feelings of rejection all in all force him

into a direction seeking momentary pleasures with little awareness of the possible outcomes.

I am far away!
with no option but to draw out my frightened car
and skid a break upon someone's lips
thus to carry my cross from the mine field

Although the "Wavy" knows that he is no longer inspirational, yet the reader sees that for much of his disenchanted life he remains fearful and hedonistic. He can't live peacefully, left with the certainty that he is undesirable and exists on the margins of society. His idealism goes astray and reality begins to take its toll as we witness a change of character.

I am Amroaas the sweetheart of all Tehran's girls
My embrace is still a wise hotel in which
one night stands are free of charge

Here an idiot- a victim of urban corruption-is boastful of taking advantage of the pervasive chaotic circumstances following the Iran-Iraq war. Under influence of such voices, the "Wavy" is tempted to lead a pervert lifestyle. This inclination is one of many other impulses he is bombarded with.
In this crisis, he ceases to be a man of principles and reveals that he's a shrewd and cunning opportunist. The driving force behind his actions in the second part of the

poem is the search for identity. He wakes up to his real feelings as to what he really feels for the "Other" e.g. the opposite sex.
The ending resolves what the poem as a plot has opened up. The closing down of the story is signalled by a turning point in a downward direction. The character is pursuing his inevitable course to a tragic close.

Tomorrow what will be on the cards…I don't I know
There might be a bullet in this plot
aiming at a heart that is no longer worth it
In my hand who has played open his card?
Is it me

At the winding-up of the poem, the narrator speaks of the awesome nature of his poetry: depicting a society torn apart by post-revolutionary disasters.

Don't look at my verses
those disconnectedly are speaking nonsense
The sketches of my poems are dragged out of pain…

In terms of literary form, the story ends as it began. Events illustrated in earlier parts of the poem come to have very different meanings when viewed from the narrator's perspective. This effect of dramatic irony emerges right at the end. Throughout the poem, we see the "Wavy" as a lonely, tortured soul struggling with his conscience and haunted by atrocities. He who volunteered

to fight at the battlefront, now a tragic character, is left live in fear. He retreats to woodlands of the Northern Iran to endure his isolation away from the capital's condensed structures. His character though can be viewed as a case for psychological and sociological analyses.

The entrance of the narrator into the arena at the end compels us to view the events from the intellectual standpoint of the poet. The poet shows us that people inevitably behave in accordance with socio-cultural conventions. To transform existing life patterns, new discourses and modern interpretations of traditions are needed. The poet strips away the robes and power of religiosity to reveal the struggle of our common humanity. Ali Abdolrezaei usually exposes the undesirable aspects of the Iranian status quo through a clever, and sometimes quite bewildering, use of language. Abdolrezaei as a sharp-minded intellectual plays with the multiple meanings of words. Thus, one of the outstanding characteristics of his poetry is its receptiveness to language impressions.

The rather informal air of the "Long Live War" is reinforced by the colloquial forms which are quite ironic to the archaic forms of the conventional Persian poetry.

A vital principle of the language of this poem is that the words can be performed. They are not merely spoken, they can be acted out. Like a dramatic text, the poem is physically embodied.

In addition, the language makes an imaginative appeal through the senses. The rhythmic and tonal change

accumulatively resulting in a synthesised effect on the reader for a more pro-active understanding of the poem. This epic poem is characterised by the absence of a linear narrative and chronological order. Thus, the reader plays a more active part in relationship to the multi-dimensional facets of the poem. Since different characters are cast in roles throughout the verse, the reader can distinguish which character is conjured or enacted upon by the "Wavy" simply by change of colour.

Finally, one of the satisfactions of the poem is being on `the inside` of an Iranian ex-veteran's thoughts and feelings.

To read between lines: "In Riskdom where I Lived"

"In Riskdom where I Lived" is the title to a collection (1) of 28 poems by Ali Abdolrezaei, translated by Abol Froushan, with a wide typo-topical range.
The term Post modernistic is used to describe Ali Abdolrezaei's tendencies in post-Revolutionary Iranian literature. His style consists of both a continuation of the experimentation- championed by writers of the modernist period (1950-1979), and a reaction against traditionalist ideas implicit in classical Persian literature.
Postmodern Persian literature is difficult to define its exact characteristics, scope, and importance. However, one could specify that the unifying features of Abdolrezaei's poetry rest upon the denial of "Meta-Narratives" (Jean-Francois Lyotard) and "archetypal patterns" (Carl Gustav Jung). For example, instead of the modernist quest for meaning in a chaotic world, his poetry eschews, often playfully, the possibility of clear cut meanings. This distrust of conventional poetry extends even to the author; thus to undermine the author's "univocal" control (the control of only one voice). The distinction between high and low culture is also attacked by the use of

colloquial language and multi-phonics/genres not previously deemed fit for Persian literature.

He breaks away from objective reality in that a narrative is told from an objective or omniscient point of view. In favour of subjectivism, in poetry he turns from external reality to examine inner states of consciousness. In addition, he explores fragmentation in narrative- and character-construction. The poem: "At the Priory" is often cited as an example of this style. This poem is fragmentary and employs pastiche to demonstrate the working of extreme subjectivity as an existential crisis. What we call reality is actually the construction of our minds. This is to say, our lives are not the subject of random fate, but reality is of our own making. It is shaped by manipulation of material events and emotions around us from a logocentric point of view.
While people are inundated with information technology, there is a shift into hyperreality (Jean Baudrillard) in which our understanding of the real is mediated by simulations of the real. The poem "Sausage" presents a virtual narrative with virtual imageries. Here, particular techniques are invoked to address this postmodern hyperreal information bombardment. The first thing that strikes a reader about this poem is the absence of certain familiar elements. Underneath though, there is a great deal clarity of diction and a rhythm that is organic. Intrinsic to the mood of the poem, is a vivid economy of language

and a subtle technique of intensification by repetition. It is the entire poem, not the word that constitutes the unit of meaning. There is a dynamism and unified complexity configuring a fusion of subjectivity and objectivity. The reader's imagination makes the connection- juxtaposing the Photographic negatives to discover the unitary meaning.

Perhaps demonstrated most famously and effectively in poem "Mother me out!" is the belief that there's an assumed ordering system behind the chaos of the world. For the poet though, no ultimate ordering system exists, so a search for order is fruitless and absurd. The poem has many possible interpretations.

The sprawling canvas and fragmented narrative of the poem "Bandar Abbas" has generated controversy on the "purpose" of the narrative and the standards by which it should be judged. Abdolrezaei believes that the style of a poem must be appropriate to what it depicts and represents. The post-revolutionary Iranian socio-cultural landscape is a text that with the help of the poet can be read and understood. This poem provides us with a narrative vision which is in sharp contrast with the utopian dreams preceding the 1979 Iranian revolution. If post-Revolutionary Iran was a new Eden, or alternatively, a New Canaan, then it positively demanded poets who

could articulate those metamorphoses/ manifestations envisaging such destiny:

…and since February walked a brand on my face
I am looking for a July bullet hid behind these walls
This wall this snail shell that revolves round Nothing
Where does it end?

In poem "Junction", it seems to define the attitude of a generation exuding a much needed confidence in an age that, following the reign of the totalitarian regime in post Revolutionary Iran, could easily descend into disillusion and decadence. There exists, desperately, a quest for action demanding recognition that the status quo has to change. Abdolrezaei's work is, prophetically, heralding something new about to emerge into view. His imagery is consistent with contemporary life representing the spontaneous expression of the poet's thoughts and feelings. He sees poetry as a vital part in the process of creating transformation.
The lost identity of the poet is compensated for by the act of poetry writing. The poem "Great Men" expresses a belief that fires every Iranian poem into life:

It had gone to your head
that being a poet needs a tall stature
A tall shout

which the faster they ran, the harder they'd reach

The poem is the identity of the poet actualised in the process of writing it. By the same token, one can argue that poetry enacts identity for the reader as s/he gets engaged in the re-creative process of reading. Thus, poet and audience create, interactionally, a brief momentary sense of communion through a fragile web of words. The embedded elements of surrealism and expressionist symbolism in the poem "Cloud" explore the damaging restrictions of social life following the Iran-Iraq war. The narrative substance of "Held my hands and step by step died of sorrow" refers to the lost relationships in the poet's mind whose past deeds and aspirations are itemised as a way of fixing the odds of a confused identity, or self-definition, in exile. Here the poet himself appears to represent a strategy of existing in space rather than time.
The poem "Park" indicates that there exists no teleological sense of Progression and development as life circles back and forth.
In the poem called "Go as the go that I went", by taking up the “I” role, the poet demonstrates that actually there is no difference between his role and the “Other”. Never throughout his career, has Abdolrezaei presented a stable sense of the "I" in his poems.
This singular pronoun might be referred to anybody whose role is not desirable. But the poet puts himself in

that position taking on the wicked roles and writes about the implications.
The poem, evidently, requires playfulness and the sprightly mobility of words and rhythms announces that life is an open-ended motion which at times creates unease:

Go towards the go that I went, don't go so you're left behind
for wherever I didn't leave, there I stayed
wherever I reached, there I was

As the poem draws to a conclusion in which very little is actually concluded, the narrator seems to be speaking only for the elusive character of his own identity.
To re-create a new identity in exile, the poem "Album" is a manifestation of reinventing his life in the process of remembering and rehearsing it. This poem establishes a link between the world of poetry and his original/ local world of farming life. “Album” is itself, centrally, indicative of a certain alienation resulting from his present life of exile and the need somehow to negotiate the distance between origins and present circumstances. The distance between the two is marked by physical distance as well as a kind of cultural disjunction.
In another poem "White Reading", we witness an intimate contact between the "I" and "you". All barriers (temporal, spatial and cultural) between poet and audience are abolished as the creation of the poem itself has become an

act of communion. The open-endedness of this poem is not simply portrayed in the brave closing lines. On the contrary, it is scattered throughout the entire conception of the poem. Life like a poem is an on-going construction whereby we are parties to organise it interactively.
The self-conscious dialogue between the poet's varied personae sets the tone of the poem "Dictation". The poem interrupts itself twice with a third commanding voice while the poet looks back over his life. Although the poem is written in the first person, the reader learns little about the protagonist, who remains a representative figure. The "I" of the poem can speak for all men because no particular identity is ascribed. The mood of the poem brushes with tragic in the final stanza, in that a new poem "always rubs out other poems". Thus, the final line: "Poets! Stop writing hands up" is a verdict in the sense that defeat is inevitable and all people will die.

There is a challenging risk the proponents of the convention may pose: are you playing the role of this or that character? The poet has given in advance his verdict: I am this and that and the “Other”. I am enacting them all. To say this is to relinquish any demarcation between wickedness and righteousness. In art as in life, he doesn't mind being confused with slovenliness or a lack of consideration for others. This approach is in sharp contrast, for example, to British great poet W.H. Auden who said in 1965:

"…once I wrote:
History to the defeated
May say alas but cannot help nor pardon.
To say this is to equate goodness with success. It would have been bad enough if I had ever held this wicked doctrine,
but that I should have stated it simply because it sounded to me rhetorically effective is quite inexcusable."(2)

In these assembled rather short pieces, a glimpse of his poetic intentions and range of theme/ genre is available to English readers. Obviously for a better understanding, one has to look at his writings from a historical perspective i.e. their main chronological order.
At first his work is too obscure and dense. But its richness of imagery, its uniqueness of language and sudden surprising shifts of diction are remarkably convincing as the dust of obscurity settles. In his poetry, there is a tendency to use personal/ social references which an unfamiliar reader cannot place. This spectacular ability to discuss vast areas of human experience through his own brand of psycho –politics, if not daunting his rivals, nevertheless has been, quietly, inspirational to his opponents. Some critics have attacked certain lengthy poems as being maximalist, disorganized, sterile and filled with language play for its own sake. Abdolrezaei's life and work does not fit into tidy

pigeonholes. There will be obvious overlaps and shortfalls when trying to compartmentalise his work or his own characteristics. We never step twice into the same Abdolrezaei, as his poetry doesn't show a man bound into a decreasing circle of repetition. His creative power is at its peaks and not yet showing signs of descent. During the last 15 years, his poetic profile has been most jaggedly visible and ubiquitous across Persian poetic territories in Iran Afghanistan and Tajikistan. Abdolrezaei as the founding father of the new Poetic tradition is creating new visionary, new expressive language and new potentialities in poetry. His line of poetry counteracts traditional Romanticism supplying workings of form and language on which the reader can rely to bear their own interpretation. That is to say, create meaning through making connections, establishing priorities and building structurations.

Abdolrezaei can't, except with considerable reluctance or qualification, confine himself and his creativity within the strait-jacket of Persian orthodox perspective i.e. create poetry less individualistic and idiosyncratic. In spite of the risk of appearing eccentric or anarchic, he seems to speak to us from out of the depths of his solitude through schemata largely unmediated by social or literary convention. So to invent, to unravel a form via which he can express his own vision of life, may be interpreted as a means to self-definition and as a demonstration to seek identity. Nevertheless, his language and his sense of

identity are interwoven and have been changing respectively.
Since poetry is, primarily, a drama of the self, it wouldn't be Tautological to say that the notion of the self itself has its source in language that never inheres in the real. That is because writing i.e. the act of turning experience into language possibilities, deals, in the first instance, with epistemology and matters of cultural perception and communication.
The distinctiveness of new poetry began to emerge nearly a decade later after the Revolution. Along with the progressive tendencies in Secularism and Human Rights, Iranian literary nationalism began to take shape. This New poetry order grew up out of a body of ideas which, primarily, rest upon individualism and imagined reality.

Finally, I wish to reiterate that this anthology has come about as a result of efforts made by Abol Froushan as the translator of the poems from Persian into English. I should cite that Abol Froushan himself is a poet whose work has been published widely. For Abol words as objects per se, representing sound and forms, are of far more significance than they generally are for Abdolrezaei. Having said that, though, it must be said that just like Abdolrezaei, Abol is concerned with rendered experience rather than statement. He believes in organic form,

rhythm and cadence that are necessary product of a particular moment and voice.

It seems Abol's poetry adheres to a great extent to Objectivism wherein the concern with music, sound and sensuous is at its strongest. The "objectivist" attempts to make poetry as intransitive as music or painting can get. In line with this approach, ideas are presented sensuously and intelligently and no predatory intention is pre-meditated. In his work, meaning is subordinated to sound, in that the individual word becomes an object and that the order and movement of sound in a poem might create a flux of emotions more significant than the underlying literary meaning.
For Abol there is a one-to-one relationship between the inner world and the outside world out of the window. His abstract expressionist poetry dramatises that relationship to the re-creation of experience. What he is after is just juxtaposition of one word against another so that a temporary suspension of habitual thought can occur in the process of writing. A poem ossifies within any disjuncture that mind-flow stops, and a temporary void is created. In these circumstances, the discontinuous activities of the poem are in line so much with how it says, as opposed with what it says.

1- This book was published by Exiled Writers INK.
2- Collected Poems: edited by Edward Mendelson: 1994: Author's forewords
3- Finally, thanks to Dr Helen Pearce for help in editing this text.

Throwing light upon the reading of the poem Censorship

Censorship

By Ali Abdolrezaei
Translated by Abol Froushan

In the massacre of my words
they've beheaded my last line
and blood ink like is hitting on paper
there's death stretched over the page
and life like a window ajar shattered by a rock
a new gun has finished off the world
and I imported goods like through this alley's doors
am still the very meagre room that emigrated

I in my life who am pen like to the lines of this meagre page am mother
The cat's paws are still prancing
to scare the mouse
running for the hole they filled

In pursuit of the lesson I did at school
I'm no longer Jack the lover to my Jill

I'm doing my new homework
You cross it out

And in the girl who will tumble at this poem's end

build a house
filled with a door open like a wound
and from in-between the edges of death
like a room gone from this house lived happily
a girl who wanting to make me her own
would throw morsels in her voice to tease me over
to the temple of her body
for my eyes to keep whirling and whirling to make a
Dervish of me again

How the eyes
these empty sockets
in between the love making of two are thousand handed
How this side of being where I am is all the more
other-sided in Iran

Fathurt mothurt my brothurt!
My condition is more critical than hurt
writing's more emasculated than me
and London with its hair highlights of a weather is still
sisterly awaiting
Death to stretch over my body
for life to kill me again

My heart is bleeding for the poet whose queue of words is getting longer
for the branch less sparrow who's swallowed its twitter
for the restitution of a crow with no overhead wire
for myself
gone from the house like electricity
I was somebody
Did the foolish thing became a poet!

Compared to the artistic means at one's disposal when creating music or painting, W.H.Auden contemplated that for the poet, language has many advantages. In artistic discourse, there are three pronouns, three tenses and speech can occur in both the active/passive voice (1). Ali Abdolrezaei idiosyncratically invokes all language possibilities in the narration of his subject matter. True or false his verses may be, but the deeds are distinctive of his style of diction/imagery and syllabic spell appropriate to the occasion. His approach breaks with the traditional Aristotelian narrative of a beginning, a middle and an end. There are many poems in which the use of pronouns is fragmentarily accompanied by disorientated persona to indicate the heterogeneity of modern times.

Ali's lines, reflecting his temperament, do not please critics who prefer poets to remain stable entities both in their history and in their writing. His poetry questions the stability of the relationship between writer and critic as the registers he uses are subject to constant change. It is fluidity that makes Ali Abdolrezaei's work so vibrant and so difficult to pin down. The poet's creativity ensures the truth of his poetic identity can never, by definition, be found. His poetry is not the Word made Flesh, but the triumph of word over flesh. The meaning of his poems, like the meaning of a text on his biography, is not perpetually fixed. Thus, there is no original meaning that we can recover.

He is young and speaks for the new generation of Iranian aesthetics. The trajectory of Abdolrezaei's career begins in a blaze of vision capable of speaking in the voice of a generation with multi-facetted vibrations. At times, he appears to portray deeper sceneries of the new artistic temperaments and the young's cultural chasms with the past amid a repressive political regime. Abdolrezaei's reputation as a poet speaking in the voice of his time spread in the early 1990s with an impressive range of Iranian critics and writers making statements about him. Abdolrezaei's life and poetry as constructions are of a critical nature. Layers of narrative and analysis, wit and prejudice confront his readers. We should remain vigilant that at a fundamental level, his life and work are "open

stories" accommodating diverse interpretations. Abdolrezaei is particularly aware that his poetry is destined to undergo transformations beyond his control. His resistance to having a biography written about him is part of this awareness to his future literary metamorphoses.

When considering Abdolrezaei's work, the narrative makes up the constructed "I" that inhabits the poems. In other words, the poet is simply dispersed and lives in a bundle of texts strung together. The Abdolrezaei we perceive as a poet is also the product of discourses, which run through and beyond him. It is the wholeness and that depth of form coming from inner experience which allows intertexual readings their scope.

The poem "Censorship", strictly speaking, is an inferred biography. Although he prefers that no biography be written, he hopes attentive readers of his poems can extract as much knowledge from his language constructions as possible.

This poem is soaked in metamorphosis: as a very comprehensive metaphor. This motif in both literary and real forms crops up constantly. The weird isolation the helpless rejection and the tragic perversion forced on him are so intense that it would seem impossible in almost any other society.

My heart is bleeding for the poet whose queue of words is getting longer
for the branch less sparrow who's swallowed its twitter
for the restitution of a crow with no overhead wire
for myself
gone from the house like electricity

This poem is written from a heightened, desperate, point of view. The final assertion is the admission of the metamorphosis he underwent as to become a poet.

I was somebody
Did the foolish thing became a poet!

To be a poet is a foolish decision committed, oddly, by tragic heroes - with a suggestion of scapegoat or criminal. This transformation belongs to Us because We are negated by Them and Their alienation. Poetry is a transcendental symbol for rebirth. It is only through such experience that we can leave the old baggage for good and be reborn. There exists a purification notion of poetry: a sustained flood of metaphor shifts throughout the poem.
In the exile, from his cold heights, he can see differently;

free of the old perspectives one returns with new insights.

How this side of being where I am is all the more other-sided in Iran
Fathurt mothurt my brothurt!
My condition is more critical than hurt
writing's more emasculated than me

Writing is akin to mountain climbing or to the hero's dangerous actions/ journey. Analogy of the task of writing poetry is extended even to the painful labour of human birth.
Poetry is a means by which to realise that the well-entrenched discursive structures and social interests attempt to supervise meaning and truth. In the above stanza, the suffix `hurt` is added to the closest endeared family roles (e.g. brother; mother and father) to imply the painful sense of meaning associated with the concept Identity. Although the poet is reborn in exile, his sense of belonging to the beloved home is still hurtful. Here a symptomatic reading of the poem, as a metaphor, is called for.

In pursuit of the lesson I did at school
I'm no longer Jack the lover to my Jill

I'm doing my new homework
You cross it out

His estrangement from society, either indigenous or exiled, allows him to see its shortcomings. Poetry for Abdolrezaei is a vehicle by which he treats serious subjects in an ironically lowbrow manner.
The most important poetry technique that Abdolrezaei explores in his work is what we might call the 'unexpected' principle. He allows the reader to develop a series of expectations which he then disappoints by injecting incongruity. In the stanza above, the second line negates the first and the forth line is demanding an action to annihilate the third. Once the reader has exerted the conscious effort needed to solve these incongruities, s/he may inescapably come to accept a fresh evaluation as to rethink their life on the basis of the poem's insights. Abdolrezaei's position comes close to trapping the elusive truth and making it available to the conscious mind. The truth that this poem reveals may be a serious insistence on the impossibility that humankind speaks truth. By the same token, it is inevitable that humankind suffers from past experiences.

I in my life who am pen like to the lines of this meagre page am mother

The cat's paws are still prancing
to scare the mouse
running for the hole they filled

Poetry is itself an instance of play-acting to reveal something to actors who may never come to realise what they are really like off-stage. This poem implies the poet can say something true only on the page face, as the stage on which he verbally plays. The poem asserts that speaking the truth may irritate the reader. So Abdolrezaei indeed contradicts Keats's axiom that "poetry should surprise by a fine excess and not by singularity". His poetry is meant to scare those incapable to face truth. It requires an effort to discover the exact relevance of his allusions used in this stanza. In poems, he acts as cat scaring readers, mice-like, to run for the hole.

In the massacre of my words
they've beheaded my last line
and blood ink like is hitting on paper
there's death stretched over the page

The poem starts in earnest with an outright violence "massacre of my words" which is responsible for the rest of it. The rebellious massacre of words occurs when the

assumptions behind `truth` are confronted. Via a system of dichotomies, someone who desires `beauty` assumes it is `truth`. Those who are shocked into moral awareness beyond the dichotomy of the pretty and the ugly must have waged such a bloody war on the poet's words. Their demands are simple and absolute. The naïve, enraged audience marched on to massacre his words and behead his last lines. But their enduring belief would bring them to grief elsewhere.
This "Achilles' heel" constitutes the contrast between what the poet looks for and what the power relations expect him to show.
Despite the expectations, the poet moves, deliberately on not trying to be aesthetically pleasing or emotionally adhering to the dualistic vision of `manhood` versus `womanhood` as in the nursery rhyme "Jack and Jill" learnt at school.

a new gun has finished off the world
and I imported goods like through this alley's doors
am still the very meagre room that emigrated

The new weaponry safeguards the same long literary and iconographic tradition believing that aesthetic qualities signify righteous ones.

The theme of pain, running through the entire poem, refers to the difficulties inherent in the execution of poetry that might elevate humans from such prejudiced assumptions. This endeavour forced the poet to leave his homeland and immigrate to Britain. In spite of such a huge step, he says he is still the same "meagre room" in an alley back home. The lines in the following stanza describe his plight not yet relieved in the exile.

and London with its hair highlights of a weather is still
sisterly awaiting
Death to stretch over my body
for life to kill me again

Abdolrezaei's experiences of life in London are presented here in an abstract form because literal depictions can't be met by instrumental language.
If poetry isn't wish-fulfilment, what is it? Abdolrezaei would say it's a means through which our aspirations for the developmental truth and existential rebirth are satisfied.
In the very last stanza, the poet appears to have contempt for poetry:

I was somebody
Did the foolish thing became a poet!

Is his assertion to be taken at face value? His poetry says it all for him: he made his poem and it is our turn to "cross it out", censor it or face reality.
This heavy metal poem exhaustingly manages to achieve the metamorphosis of pain and vision into art. The beauty of the representation and the ugliness it represents are both affirmed and concealed under the success of its illusion.
In this poem, the role of the reader is crucial; for what it sets up is an open-ended interpretation in which the hermeneutic circle is never closed.
Abdolrezaei's poetry is a carnival rite rather than a solemn memorial, and his language has an astonishing lexical range and ironic implications.

1- DICHTUNG UND WAHRHEIT-VIII-1959
2- I should thank Dr. Helen Pearce once again for her friendship and kind contribution in auditing this article.