از درد سخن گفتن و...

«انسان برای خلاقیت باید فراموشی را بیاموزد... حاصل یادآوری گذشته تنها پشیمانی است... خلاقیت مستلزم گسست از گذشته است و در هم شکستن قیودی که گذشته بر خودانگیختگی هنری تحمیل می‌کند.»

تناقض سنت و مدرنیسم هنری یا بهتر بگوییم پارادوکس «هیچه» بدون پیش‌فرضها و سپس استنتاجات منطقی و پژوهشگرانه، انکارناپذیر و البته حل نشدنی می‌نماید. اما کدام پیش‌فرضها و استنتاجات؟ (بگذار به واژهٔ «پیش‌فرض» بتازند که: مگر هنر و خلاقیت هنری پیش‌فرض می‌پذیرد؟ این هم معمایی است که در این نوشتار باید گشوده شود و اصلاً مگر بدیهیات عقلی چیزی جز پیش‌فرضند؟)

به سنت و نوآوری نباید از دریچهٔ ارزشی نگریست. یعنی لزوماً سنتها را نباید در جهت ترادف آنها با کهنگی و جهل و خرافه، یکسره ایستا و سنگواره پنداشت و نوآوریها را در راستای مترادف انگاشتن آنها با تکامل و تعالی، یکباره زنده و ستودنی دانست.

بسیاری از ویژگیهای آثار هنری که به گذشته تعلق داشته‌اند، رایج و تأثیرگذارند. به عبارت دیگر علاوه بر اینکه نباید به سنت و نوآوری نگاه ارزشی داشت، باید سنتهای پویا را از سنتهای ایستا مشخص کرد و بازشناخت. «بودلر» که خود از پیشگامان هنر مدرن محسوب می‌شود می‌گوید: «مدرنیته نیمی از هنر است، نیمی دیگر جاودانه و تغییرناپذیر است» در حقیقت نیمه ثابت هنر همان سنتهای زنده و مؤثرند که در دیالوگ با شرایط امروز به ویژگیهای مدرن تبدیل می‌شوند و در اثر هنری جریان می‌یابند.

هنر اصولاً در ذات خود نوآور است. چرا که تکرار تولید آثار هنری گذشته بدون تأثیر نشاندار هنرمند، دیگر اثری معاصر نخواهد آفرید (آیا اصلاً اثری هنری خلق خواهد شد؟) سنت را باید مانند ارثی در نظر گرفت که اکتساب آن از روی آگاهی و دانش صورت می‌گیرد. این دانش باعث می‌شود که نظم تازه نه تنها هماهنگی مطلق با نظم کهنه نباشد بلکه حضور خود اکنون خود را بازیتاباند. به قول «هگل»: «به ارث بردن سنت به معنای دگرگون کردن و غنی ساختن آن به نفع خود مدرن است.»

البته این دانش محصول اجتناب‌ناپذیر شرایط تاریخی هر دوره به حساب می‌آید.

هر هنرمند، خود اوست به اضافه تمام هنرمندان پیش از وی. او مخاطب دارد و هیچ مخاطبی بدون تکیه بر ابزار و شیوه‌های پیشین و بدون استفاده از الفبای پیشین قادر به برقراری ارتباط با اثر هنری جدید و اصولاً قادر به خوانش آن نیست. به عبارت دیگر هیچ اثر هنری، اگر به مخاطب می‌اندیشد (که این اندیشیدن در ذات هنر نهفته است) نمی‌تواند به آثار قبل از خود به طور کامل بی‌اعتنا باشد. اما این اعتنا به معنای تعاملی دیالکتیکی میان سنت و نوآوری است. تعاملی که به اشتراک تجربه با مخاطبان ناآشنا می‌انجامد. مگر نه اینکه هنر در نهایت یک زبان است، زبانی برای برقراری نوعی ارتباط با مخاطب؟

هنرمند از یک نظر اصولاً پست‌مدرن است. اگر تناقض غم‌انگیز نهفته در ذات مدرنیسم را که به نفی بلافاصله خود به عنوان یک سنت می‌پردازد بپذیریم (هر اثر مدرنی بلافاصله توسط فرآیند هنری بعدی بلعیده می‌شود پس در حقیقت یک اثر مدرن همیشه سنتی است!) هنرمند

برای فراروی از این معضل باید به سنت نگاهی تدقیقی داشته باشد و از ظرفیتهای نامکشوف آن بهره ببرد. او باید برای فاصله‌گیری از سنت و در نتیجه نوآوری اصولی، به سنت نزدیک شود و به نقد آن بپردازد. و کدام نقد منصفانه‌ای تنها به ذکر نکات منفی و نمایش نقاط ایستا و بسطناپذیر اثر هنری می‌پردازد؟

مگر نه اینکه نوآوری، فراروی از سنت است؟ پس نوآور بدون روآوری به سنت و شناخت دقیق آن، توانایی نوآوری نخواهد داشت. به معنایی دیگر روآوری به سنت لزوماً پذیرش و تقلید و تکرار آن نیست و باعث پشیمانی نمی‌تواند باشد. اعتراف صریح نیچه در این مورد خواندنی است: «معضل اندیشه مدرن این است که بدون یادآوری نمی‌تواند از یاد ببرد.» از این گذشته این روآوری، این امکان را به هنرمند می‌دهد که از تکرار ناخودآگاه شگردهای تجربه شده و نوآوریهای موفق و ناموفق پیشین به عنوان نوآوری تازه اجتناب نماید (صرفه‌جویی در عرقریزی بی‌حاصل روح! که هر هنرمند گویا در تمام تجارب هنرمندان پیش از خود سهیم بوده است.)

○

هنرمندی که ادعای گسست کامل از سنت را دارد، در حقیقت ادعای خلق‌الساعه بودن اثر هنری خود را مطرح نموده است. گسستی که اگر (و فقط اگر) در عرصه تاریخ سیاسی معنادار باشد در عرصه هنری یک غلط فلسفی ـ هنری است. دریافت نوآوری، مدیون دریافت سنت است. چنانچه اگر مخاطب در جریان رشد و تحول و تاریخ سنتها نباشد، از درک نوآوریها و شگردهای جدید ناتوان خواهد بود. زیرا یکباره با پدیده‌ای بی‌سابقه روبرو خواهد شد که امکان دریافت و فهم معنای آن را نخواهد داشت.

هر چند فرمالیستها در پیوند آثار هنری با آثار هنری پیشین، به جای تداوم آن بیشتر بر گسست از آن و ویران ساختن ساختارهای کهنه و جایگزین کردن ارزشهای نو سخن می‌گویند اما هرمنوتیستها معتقد به مکالمه اثر هنری با ساختارهای هنری گذشته هستند. در این مکالمه، اثر هنری از جنبه‌هایی دگرگون می‌شود و از جنبه‌هایی دگرگون می‌کند و در نهایت هر دو در دلالتهای معنایی امروزین معنا می‌یابند. به عبارت دیگر آثار هنری تنها اشکال گذشته را انکار نمی‌کنند بلکه حتی برای گسست از آن اشکال به مکالمه با آنها ادامه می‌دهند. «هارولد بلوم» منتقد آمریکایی می‌نویسد: «مگر می‌توان نوشته آموزش داد، اندیشید، حتی خواند و معانی سنتی را ندانست؟ شعری که رابطه‌اش با گذشته قطع شده است و در عین حال همچون تلاشی برای فراروی از گذشته خوانده می‌شود، بد خوانده شده است. شعر با سنتی شعری مرتبط است. سنتی که می‌تواند مؤثر و فعال باشد بی‌آنکه به صورتی کاملاً آگاهانه تجربه شود.»

حذف، احیاء یا تغییر و تحول و احیاناً تکامل سنتها در گرو شناخت و احتمالاً مؤانست با آنهاست.

و این سه راهی محتوم، در مقابل هر نوآوری نشسته است.

○

«هارولد بلوم» مرا به یاد شعر امروز ایران انداخت که ظاهراً بیشتر از بقیه رشته‌های هنری داعیه‌دار نوآوری و حتی مدعی انقلاب دارد.

عبور از فرم و ساختارهای مألوف شعر کلاسیک و ورود به جهان بی‌انتهای فرمها و ساختارهای شعر نو راه را به روی ایجاد و گسترش جریانهای متعدد شعری گشود. چرا که این جهان عرصه را برای نوآوری و تقابل با بخشهای جامد سنت شعری فراهم نمود. «نیما» موجی جدید و عظیم را به راه انداخته اما کار بزرگ او این نبود، او راه را برای موجهای بعدی هموار کرد، این شاهکار او بود.

انقلاب اسلامی، دمکراسی (یا حداقل نوعی دمکراسی) را برای ایران به ارمغان آورد، که به تدریج به تمام شئون اجتماعی ـ فرهنگی جامعه ایرانی هدیه شد. هنر همچون دیگر شئون از این هدیه بهره‌مند گردید و شعر خصوصاً (این «خصوصاً» را به دلیل ریشه سترگ شعر در این مرز و بوم گفتم). به این ترتیب دریچه‌های محدود نگاه شاعرانه کلاسیک به جهان تعدد یافت. اگر پیش از آن تنها و تنها روشنفکران جامعه در نقش مصلح و پیامبرگونه خود به شییور شعر می‌دمیدند، حالا شاعرانی از هر قشر و گروه اجتماعی نقش اصلاح و راهبردی جامعه را وانهادند و به شعر از دید خود با تمام خصوصیات فردی و شخصی خود نگاه کردند. تعدد دریچه‌های نگاه شاعرانه به ایجاد موجهای جدید شعری انجامید.

جهان کوچک و کوچکتر می‌شود. حالا همه ما در یک دهکده (گیرم دهکده جهانی) زندگی می‌کنیم.

همه ما می‌توانیم همدیگر را بشناسیم و بی‌واسطه به گفتگو بنشینیم. این گفتمان آسان و میسر، تبادل تئوریهای مختلف را در هر زمینه‌ای (مثلاً شعر) تسریع می‌بخشد. تأثیر و تأثر این تئوریها بر یکدیگر می‌تواند به تکامل آنها بینجامد و رواج این تئوریها به شکل‌گیری جریانهای شعری جدید. جریانهایی که همیشه لزوماً اصیل، ماندگار و حتی ارزشمند نیستند.

در عصر اطلاعات، حکومت رسانه‌ها چندان عجیب نیست. در این حکومت گفتمان و تبادل اطلاعات بدون هر گونه آشنایی میان صاحب‌نظران هر زمینه‌ای (باز هم مثلاً شعر) ممکن می‌گردد و حاصل همان خواهد شد که در دهکده جهانی چند سطر بالاتر به آن اشاره شد.

عصر نگرشهای دوآلیستی به جهان گذشته است و زمانه تکثرگرایی و پلورالیسم فرارسیده است. عصر جنگهای متعصبانه عقیدتی جای خود را به روزگار گفتمانهای صمیمانه داده است. در چنین زمانه‌ای با ارزشگذاری لازم بر فردیت اشخاص (مثلاً شعرا) جزءنگری و عینیت‌گرایی به آثار هنری راه می‌یابد و همین به تشکل جریانهای شعری کمک شایانی می‌نماید.

کثرت این جریانها اتفاق خجسته‌ای محسوب می‌شود. چرا که حداقل امکان استعدادیابی و به فعلیت رسیدن استعدادهای بالقوه را فراهم می‌نماید. از سوی دیگر این کثرت مانع از آن می‌شود که یک جریان خاص بتواند داعیه‌دار سیطره بر جریان شعر امروز باشد. چرا که تثبیت هر جریانی بین این همه جریان، به حکومت یک دموکراسی ناگفته درونی شده در وجود شاعران امروز بستگی دارد که متأسفانه هنوز به این حکومت نرسیده‌ایم. همچنین خرد شدن کانونهای اقتدارگرا به دلیل آن کثرت،

● هر هنرمند، خود اوست به اضافه تمام هنرمندان پیش از وی. او مخاطب دارد و هیچ مخاطبی بدون تکیه بر ابزار و شیوه‌های پیشین و بدون استفاده از الفبای پیشین قادر به برقراری ارتباط با اثر هنری جدید و اصولاً قادر به خوانش آن نیست.

● مگر نه اینکه نوآوری، فراروی از سنت است؟ پس نوآور بدون روآوری به سنت و شناخت دقیق آن، توانایی نوآوری نخواهد داشت.

● هنرمندی که ادعای گسست کامل از سنت را دارد، در حقیقت ادعای خلق‌الساعه بودن اثر هنری خود را مطرح نموده است. گسستی که اگر (و فقط اگر) در عرصه تاریخ سیاسی معنادار باشد، در عرصه هنری یک غلط فلسفی ـ هنری است.

مانع تثبیت جریانهای شعری می‌شود. بدین ترتیب آنچه که به اشتباه بحران شعر امروز خوانده می‌شود در حقیقت همین کثرت است. با این وجود، چگونه بعضی از امواج شعری امروز خود را یگانه راه نجات شعر ایران می‌دانند؟ به نظر می‌رسد فقدان دید تاریخی جامع‌نگر و یا وجود روحیه اقتدارگرای ساده‌لوحانه باعث این توهم شده باشد.

حالا باید پرسید: این همه جریان که همگی داعیه‌دار نوآوری هستند، تا چه حد به ملاحظات روابط سنت و مدرنیسم که پیش از این به آن اشاره شد، توجه داشته‌اند؟

O

نمونه شماره ۱: این سطر را سفید بخوانید/ این سطر را کمی سیاه
(من سفید می‌خوانم) / رو سیاهم!
لطفاً به سطر لول برگردید/ اقرار کنید!
که چیزی شنیده‌اید از هیچ بنویسید! / به سطر دوم که باز آمدید / خط بزنید / در همان دفتر که دیشب را تمام کرد/ پاک کن روی آخرین سطر همان شعری است / که خوانندگان قبلی را سرود، بردارید!/ این صفحه را اصلاً سفید / و چند صفحه بعد را... چه می‌دانم! اگر رو سفیدم کنید و پاک کن را/ در تمام سطرهایم بچرخانید/ بعد می‌توانید
سفید خوانی‌ام کنید/ تنها
به برگ آخر این دفتر که رسیدید/ دوباره بنویسید هیچ / روسیاهم! / پاک کن را تمام کنید اصلاً / اصلاً بر آخرین سطری که دارم لطفاً/ مرا بنویسید! نه!
خط بزنید! / نه!
خط می‌زنم!۱

نمونه شماره ۲:
من این آخرین دست را به کسی می‌دهم که دست مرا از پشت بسته است/ دست بسته به دستبند، دستم می‌دهی دست/ دست
که دستم را خوانده‌ای / و دروغ می‌گوید این دست؟۲

نمونه شماره ۳:
نشسته‌ام تو بالکن/ زنگ خونه رو که بزنی/ دلم سر می‌خوره می‌افته جلو پاهات/ اون وخ تو شیطون می‌شی / عین بچه‌ها....!۳

نمونه شماره ۴:
خوابم نمی‌برد/ حوض کاشی سبزم/ بوی تهوع گرفته بود/ مثانه‌ام داشت از درد می‌ترکید/ اما نه من/ روی دیدن توالت را داشتم/ نه توالت چشم دیدن من/ قرار بود مثل همیشه / توی دریا نقش نجات غریق را بازی کنم/ اما حالا بی‌هیچ حس گندیده‌ای / غریق نجات یک حوض بوگندو...۴

نمونه شماره ۵:
می‌خواهم بروم بالا.... بالاتر
بلند/ پلکانی که انتهای آن/ در مه گم شده است
چه کوچکند... چه دور!
هی... این جا ایستاده‌ایم که چه؟
برمی گردند/ یک بشقاب اضافی بر سر سفره/
هیچکس نمی‌داند چرا۵

وقتی صرفاً تکنیک یا شگردی خاص، اساس شاعری می‌شود بی‌آنکه اصلاً حرفی برای گفتن وجود داشته باشد، رسیدن به آثاری چون نمونه شماره یک چندان غیرمنتظره نیست. این از آشکارترین مصائب سلطه تئوری برای شاعری است. آنجا که گسست از شهودی شاعرانه در سلوک خلاقانه اتفاق می‌افتد. از سوی دیگر می‌توان تمایل صاحب این اثر را به مظاهر حضور پست‌مدرن در شعر به وضوح شاهد بود. آیا استفاده مکرر و خسته‌کننده از تکنیک فاصله‌گذاری بدون آنکه هدفی (احتمالاً جز بی‌هدفی!) را دنبال کند مؤید این مطلب نیست که ایشان بدون درونی و بومی کردن تئوری‌های آن مکانی، تنها به درک پوسته تئوریها بسنده کرده است؟ آیا این اثر و آثاری از این دست گویای این مسأله نیست که بعضی از هنرمندان ما بی‌آنکه به تغییرات بنیادین تاریخی، سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و حتی اقتصادی غرب و کشور ما توجه کنند تعریف مدرنیته غربی را معادل مدرنیته اینجایی فرض کرده‌اند؟ و لذا بدون آنکه اصلاً مدرنیسم این مکانی را تجربه کرده باشند به مزه‌مزه کردن پست‌مدرن مشغول شده‌اند؟ با این اوصاف آیا این، ادعای ایجاد یک اثر خلق‌الساعه که در سطرهای قبل به آن اشاره شد، محسوب نمی‌شود؟ جالب اینجاست که صاحب این اثر، خود در مصاحبه‌ای به استفاده هنرمندانه این تکنیک در شعر کهن ایران از جمله در آثار مولانا اشاره می‌کند!(۶) ببین تفاوت ره از کجاست...!

O

با قطعیت می‌توان ادعا کرد حضور این روحیه تئوری‌زدگی بر بعضی از جماعات شعری باعث شده است که تغییرات زیادی در عناصر زیبایی شناختی شعر نسبت به گذشته ایجاد شود. در این شکی نیست. اما وقتی این فاصله‌گیری از سنت باعث گردد که سلطهٔ گاه مضحک مفهوم بر شعر کهن، به فقدان مفهوم و به قول بعضی مدعیان، به فرصت بیشتر زبان برای اقتدار منتهی شود، نمونه شماره دو فرصت وجود می‌یابد. باید پرسید: مگر مفهوم و زبان متضادند که برای اقتدار زبان باید مفهوم را قربانی کرد؟ نکند تأخیر معنای ذاتی شعر با بی‌معنایی اشتباه گرفته شده است! اصلاً مگر می‌توان زبان را بی‌مفهوم تصور کرد؟ به راستی اگر قصد از آفرینش شعر تنها هارمونی واژگان و یا بهتر بگویم هماهنگی صوتی دالها بدون توجه به مدلولهاست، آیا موسیقی برآورنده بهتری برای این نیت نیست؟ آیا به تفاوت این دو رشته هنری وقوف هست؟ ظاهراً نیست واگرنه این اثر با تکیه مطلق بر کارکرد چندگانه اما بی‌دلیل «دست» مونتاژ نمی‌شد! (این کار را مقایسه کنید با این بیت از مرحوم «اوستا» که: «از درد سخن گفتن و از درد شنیدن / با مردم بی‌درد ندانی که چه دردی است!») واقعیت دیگر این است که صاحب این اثر از کاربرد پرشمار این تکنیک (اما با هدف تأثیر بیشتر معنا بر مخاطب) در شعر کلاسیک بی‌خبر است. واگرنه با تکیه بر آن می‌توانست به جای این تجربه صرفاً فرمالیستی به خلق یک شعر توفیق یابد.

O

همانگونه که ذکر شد، فراروی از معاییر حاکم شعری از جمله ساخت‌شکنی زبان رایج شاعرانه به خودی خود دارای ارزشی هنرمندانه است. به شرطی که عمل شاعری صرفاً به این ساخت‌شکنی محدود نگردد یا به عبارت دیگر این کار فرمولی برای شعرسازی تلقی نگردد. چون این ساخت‌شکنی در هر صورت عملی فرمالیستی است و مربوط به برونه زبان. حال آنکه شعر در درونه زبان و فارغ از دغدغه‌های فرمیک اتفاق می‌افتد. عدم وقوف یا اگر خوشبینانه تصور کنیم، عدم اعتقاد به این مسأله.

شعر را تا سطح نثری ساده و احتمالاً سخیف ولی متفاوت با شعر رایج زمان تنزل می‌دهد. همان تنزلی که از هر کسی برمی‌آید و نیازی به تخصص یا استعداد بشری هم ندارد. آنچنانکه نمونه‌های شمارهٔ سه و چهار این تنزل را باز می‌تابانند. باید دقت نمود که تنزل ماهوی شعر تا نثر مورد اشکال است واگرنه در همین بیان نثری، با ساخت‌شکنی و هنجارگریزی در درونه زبان می‌توان به شعر هم رسید. در یک کلام، آسان‌گیری و سهل‌انگاری در تعریف شعر امروز و تلقی از نوآوری، اصیلترین عامل تولید چنین آثاری به حساب می‌آید.

○

شعر امروز مخاطبی هوشیار می‌طلبد. چرا که مخاطب آن یک بسته کادو شده محتوی معنی دریافت نمی‌کند. او باید معنی را از جستجو در متن، و معانی احتمالاً ناگفته‌تر و نانوشته‌تر را از جستجو در فرامتن بدست آورد. فرامتنی که بستگی تام پیدا می‌کند با اندوخته‌های ذهنی‌اش. حرکت ذهنی مخاطب در فضای متن و سپس در فرامتنی که خود فراهم می‌آورد، به تبادر معنا یا معانی مختلف می‌انجامد. پس به یک تعبیر، این شعر قطعاً معناگریز است چرا که معنایش را پنهان می‌کند و به مخاطب غیرفعال ارائه نمی‌دهد. به این ترتیب شعر از سطوری پر از واژه در کنار سطوری خالی از واژه تشکیل می‌شود. هر چه این سطور سپید بیشتر باشد، متن معنا گریزتر خواهد بود.

اما در این راستا، نمونه شماره پنج و آثاری از این دست به پازلهایی شبیه است که قطعاتی فراوان از آن افتاده است (گم شده است!) چند صدایی بودن این آثار، باز هم به عدم تمرکز بیشتر آنها کمک می‌کند. تکمیل این پازلها به عهده مخاطب است. ولی آیا این پازلها قابل پر کردن است؟ قطعات افتاده (گم شده) این پازل کجاست؟ «فلاح» و تعدادی از شعرای امروز گاه مخاطب را جهت دستیابی به این قطعات و به عبارتی دیگر نوشتن سطور سپید یاری نمی‌کنند (حتی کانالیزه هم نمی‌کنند) و او را در تعلیقی همیشگی بین انتخاب‌های بی‌شمار رها می‌کند. گاهی فکر می‌کنم بعضی از این پازلها اصلاً برای پر نشدن ساخته شده‌اند. به عبارت دیگر شاعر از سطور سپید شعرش، همراهی خواننده با متن را نمی‌جوید و رابطه دو سویه متن و مخاطب را نمی‌خواهد. او فاتحانه به سرگردانی مخاطب (و سرانجام مرگ او!) در برزخ شعرش می‌نگرد.

کیفیت سطور سپید در اینگونه شعرها به خاطر ساختارشکنی و فرم‌گریزی آشکارشان به گونه‌ای است که به رازآمیز بودن اثر کمک نمی‌کند بلکه بر ابهام آن می‌افزاید. پس در حقیقت رازی نیست که خواننده آن را کشف کند بلکه معمایی است که حل آن فعالیتی ادبی محسوب نمی‌شود.

این تنها نمونه‌هایی از کژتابیهای شعر امروز به گمان نوآوری مدرن و پست‌مدرن بود که به طور خلاصه مورد بحث قرار گرفت. تو خود حدیث مفصل بخوان...! بی‌شک نفس نوآوری در شعر، حرکتی خجسته به حساب می‌آید. چه به آفرینش آثاری اصیل و ماندگار منجر شود و چه در سطح تجربه‌ای ناموفق، متوقف بماند. اما در این میان صداقت اخلاقی و هنری هنرمند شرط اصلی محسوب می‌شود. این مطلب در جهت ارایه این پیشنهاد به نگارش درآمد که برقراری ارتباطی نقادانه و بدون پیش‌زمینهٔ مثبت یا منفی با سنته در هدایت نوآوریها به سمت آثاری اصیل و ماندگار می‌تواند نقشی مثبت و غیرقابل انکار ایفا نماید.

● شعر امروز مخاطبی هوشیار می‌طلبد. چرا که مخاطب آن یک بسته کادو شده محتوی معنی دریافت نمی‌کند. او باید معنی را از جستجو در متن، و معانی احتمالاً ناگفته‌تر و نانوشته‌تر را از جستجو در فرامتن بدست آورد. فرامتنی که بستگی تام پیدا می‌کند با اندوخته‌های ذهنی‌اش.

پانویس:
۱ـ علی عبدالرضایی ـ پاریس در رنو
۲ـ رزا جمالی ـ دهن کجی به تو
۳ـ پژک صفری ـ من فقط چشام جن و پری داره
۴ـ الهه رهرونیا لیلا آبالی
۵ـ مهرداد فلاح ـ دارم دوباره کلاغ می‌شوم
۶ـ گفتگویی با «خلیل درمنگی» و «مهدی موسی‌زاده»، روزنامه خبر

○ امیدوارم انتخاب آثار نمونه در این نوشتار، به معنی جسارت به صاحبانشان محسوب نگردد. من از همین دوستان آثار زیبا و ماندگار بسیاری خوانده‌ام و در یاد دارم.