حمیدرضا شکارسری

مروتناقضناتش

نقدی بر مجموعه شعر «دو سه ساعت عطر یاس» سرودهٔ مسعود احمدی

«من در شعر و با شعر حرف می‌زنم، به عبارتی آدمهای جوراجور با من و در من با هم و با مخاطبینی فرضی و با جهان و اشیایی که مرا احاطه کرده‌اند گفت‌وگو می‌کنند و به همین دلیل بسیاری از مؤلفه‌های زبان گفت‌وگو از جمله لحنی کاملاً شخصی، اشیاء پیرامون، کلمات و اصطلاحات متداول و... به کارم راه پیدا می‌کنند و به حکم شریعت از قیودات کاربردی و محدود و متعارف خود فراتر می‌روند و جغرافیای عمل کردشان از متنهای عینی و قطعی تا فرامتنهای فرهیختهٔ امروز گسترش می‌یابد. در واقع شعری می‌نویسم که به‌رغم ظاهر ساده و سهل‌الوصولش در لایه‌های پنهانی و سفیدیهایش به تناسب میزان فرهیختگی و خلاقیت خواننده، امکان بازخوانی و بازنویسی دارد.»[۲]

اولین چیزی که به ذهن خوانندهٔ سطور بالا می‌رسد این است که این «من»، شاعر شعری چندصدایی است. آیا او در مجموعه شعر «دو سه ساعت عطر یاس» شعری چندصدایی نوشته است؟

چندصدایی همان تعدد صداها نیست، و اگر نه غالب نمایشنامه‌ها بیشتر رمانها و داستانها و بسیاری از اشعار کهن و معاصر می‌توانستند ادعای چندصدایی داشته باشند. در متن چند صدایی، صداها مهم‌تر از چهره‌هایند. لذا غالباً تغییر صداها ناگهانی و بدون فضاسازی صورت می‌گیرد. به این ترتیب جهانهای متنوع و گاه متناقض با کاربرد انواع زبانها، گویشها، انواع و شکلهای ادبی، لهجه‌ها و... متنی چندپاره و متناقض‌نما ایجاد می‌کنند.

پس در این متن هیچ چیز مطلق نیست. در مورد هیچ چیز در این متن از جمله شخصیتها نمی‌توان اظهار نظر قطعی کرد. علاقه و تنفر از آنها

علی‌السویه است و در نهایت، حقیقت که به تعداد دیدگاهها تکثیر می‌شود، بدون حضور مقتدر مؤلف، قطعیت خود را از دست می‌دهد. متن چندصدایی محل سوء تفاهم است و محل برخورد(!) مرزهای نامتعین، سیّال، ناپایدار و لغزانِ جهان‌بینیهای متفاوت در «دو سه ساعت عطر یاس» اما غالباً تعدد صدا به گوش می‌رسد (و غالباً با تغییر فونت به چشم می‌خورد).

«... ادامه می‌دهم که شاید برسم/ دست کم به اول این حرف آخرش/ «بی این من/ دیگر به جایی نمی‌روم/ حتی با تو به رختخواب»

می‌دوم/ البته با همان باران/ همان دریا/ آن همه درنا که با ما به آینه می‌رفتند/ همان فرشته‌ها/ که نوشته‌های مرا مرور می‌کنند و روان/ و آن خدا/ که به وقت چشم می‌بندد/ می‌خندد/ مگر نگفته بود؟:/ «بی اینها هم به دردی نمی‌خوری و نمی‌خوری به من»

به نظرم/ به اول فردا رسیده‌ام که بی‌سایه‌ام/ و چیزی نمانده به دیدار/ مگر نگفت؟:/ «دو جمعه بعد/ حوالی سحر/ در ایستگاه مترو حسن‌آباد»

صفحهٔ ۱۳و۱۴

«من» در شعر فوق و شعرهایی از این دست تنها از تمهیدات بصری برای القای چندصدایی بهره برده است و بس. او در نقش دانای کلِ روایت، با ذکر ضمیر متصل «ش» در سطر دوم، عملاً تغییر چهره (و نه تغییر صدا) را اعلام می‌کند. در سطرهای بعد نیز با آوردن علامتِ [:] در واقع ورود به فضای تازه را جار می‌زند. به علاوه هنگامی که فونت تغییر می‌کند، شخصیتِ «زبان» تغییر نمی‌کند. شاعر ظاهراً تغییر لحن را جایگزینِ تغییر جهان‌بینی، دیدگاه، نوع و شکل ادبی، گویش و حتی تغییر شخصیتِ فرهنگی شخص دیگر کرده است.

«این رود هم/ که در اینجا جاری‌است/ و این سنجابها/ که هی از این بلوط هبوط می‌کنند/ هی صعود/ فقط به خاطر ثریاست/ که هیکلش حرف ندارد/ پوستش لک/ و صداش حتی یک خال/ به‌خصوص/ وقتی که از نفس می‌افتد و می‌افتد اتفاق/ و به خاطر شما/ که همبازی من شوید/ رقیب خدا

«الو/ منم... من»

نه/ هر که بود او نبود» صفحهٔ ۲۹ و ۳۰

دو سطر آخر شعر بالا به ساده‌ترین شکل راه بر چندصدایی شدن آن بسته‌اند و آن را به دیالوگی ساده که توسط راوی شعر شرح داده می‌شود، تبدیل نموده است. آوای شاعر بر فراز هر دو صدا شنیده می‌شود.

هر چند در متون چندصدایی مکالمه عنصری اساسی است اما گام نخست در این مکالمه، مکالمهٔ بین مؤلف و کاراکترهاست که «من» بین خود و دو شخصیتِ اثرش برقرار نکرده است. وقتی شاعر، همان شیوه و سبک بیانی مسلط متن را به صدای شخصیتهای اثر، تسرّی می‌دهد، در حقیقت صدای مسلط خود را از دهان آنها به گوش مخاطب رسانده است و بس.

«لازم نیست/ .../ من هم/ که موهام مثل قد و بالام باریک‌اند و بلند/ و در چشم تیز/ شاید هم هیز/ اندکی قشنگ/ کمی لوند/ یک بند/ کفشهای دریدا را جفت کنم/ پیراهن فوکو را اطو/ و مثل فروغ رفته باشم به دادگاه امثال آن حضرات/ کافی‌است/ گوشه لبخندم را بگیرد/ جایی از نخ نگاهم را/ تا با من.../ همین جا/ یا دو قدم آن طرف‌تر

ای خانم/ این بابا که بیشتر ادعا دارد/ کمتر جرئت/ نه فقط با خودش/ ما/ یا خدا/ با مردگانش هم رودروایسی دارد/ و از ناچاری/ دائم کلاه می‌گذارد/ حتی بر سر سایه‌اش» صفحهٔ ۱۲۹ و ۱۳۰

در شعر بالا که می‌رفت تا در حین یک فاصله‌گذاری ظریف از متن، مکالمه‌ای بین شاعر و یکی از شخصیتها برقرار گردد، صدای شاعر از طریق تکرار سبک نوشتاری او در صدای شخصیت دوم، بر کل متن مسلط می‌شود و آن را تک‌آوا می‌نماید.

به‌طور کلی «من» در اجرای شعر چندصدایی یا حداقل آنچه ما تحت این عنوان از «باختین» و دیگران می‌دانیم، موفق عمل نکرده است.

□□□

«من» کمی پیش‌تر از آنچه در ابتدای این نوشتار آمد، در همان مصاحبه می‌گوید(می‌نویسد!):

«گفت‌وگو، محاوره و تخاطب است و طبعاً متعین در زبانی تعاملی، روزمره و زنده... از یاد نبریم که مردم در گفت‌وگوهای خود نه نمادین حرف می‌زنند نه از کلمات مهجور و ثقیل استفاده می‌کنند و نه اصول و قواعد نحوی را رعایت می‌نمایند بنابر این شعری که مملو از ستاره و دریا و ... است و با همان تعبیرات و معانی مورد نظر سرایندگان اشعار حماسی سیاسی قبل و اوایل انقلاب و طبعاً همزاد و همراه بعضی کلمات مستعمل و مهجور، هر چه باشد شعر گفت‌وگو، محاوره و تخاطب و حتی گفتار نیست... در مجموعهٔ «بر شیب تند عصر» به ذهن و زبانی بالنسبه فارغ از گذشته رسیدم و «برای بنفشه باید صبر کنی» آغازی دیگر است که هنوز به انجام نرسیده ولی می‌توان آن را شعر «گفت‌وگو» یا «حرفی» نامید.[۳]

در روایات شعری، هنرمند در جهان دست‌اندازی می‌کند و قوانین جهان شاعرانهٔ خود را که برخاسته از منطق متن شعر است جایگزین قوانین مستند جهان خارج از متن می‌نماید.

اگر پشت میز کارت بنشینی و فارغ از فضای بیرون اتاقت (فراغتی اختیاری یا حتی اجباری) به خلق اثر ادبی (در اینجا شعر) بپردازی، دیر یا زود به دلیل همان فقدان ارجاعات بیرون از متن، یا انتزاعی و فوق انتزاعی کار می‌کنی، یا دچار تکرار خود یا ورژن‌نویسیِ آثار دیگرت می‌شوی و یا در بهترین حالت، فراخ‌ترین فرصت را به دست می‌آوری تا دربارهٔ خودِ ادبیات (در اینجا شعر) فی‌نفسه بیندیشی و بر اساس تئوریهایی که می‌نویسی یا می‌خوانی، گونهٔ جدیدی از شعر را بنیان بگذاری (و مگر تو از مؤسسات شعر «حرکت» و «گفتار» و «پسانیمایی» و «متفاوط» و «فرانو» و... چه کم داری؟!) مثلاً شعر «گفت‌وگو» یا «حرفی» را ابداع کنی. کاری که «من» کرده است.

او البته از گفت‌وگو، تنها گفت‌وگوی عوامانه را مراد کرده است و به همین دلیل آن را فاقد جنبهٔ نمادین و عاری از کلماتِ مهجور و ثقیل و غیر متعهد به اصول و قواعد نحوی می‌داند. اما آیا سهواً فراموش کرده است که گفت‌وگوی عوامانه تنها نوع گفت‌وگو نیست؟ آیا محاوره و تخاطب طبعاً تعاملی، روزمره و زندهٔ «ادبی» قابل تصور نیست؟

مشکل اینجاست که «من» به اصولی که خود برای نوع گفت‌وگوی

انتخابی خود در نظر گرفته است، وفادار نمی‌ماند. او شعری مملو از ستاره و دریا و... را با همان تعبیرات و معانی کلیشه‌شده اشعار حماسی سیاسی قبل و اوایل انقلاب (چرا او تنها به این مقاطع خاص زمانی اشاره می‌کند؟) شعر گفت‌وگو نمی‌داند ولی خود در تنها ۴۶ شعر مجموعه «دو سه ساعت عطر یاس»، ۴۲ بار از کلمهٔ باران، ۲۸ بار از کلمهٔ آیینه و در همین حدود از کلماتی چون درخت و پنجره و دریا و عطر (از انواع و اقسام مختلف) بهره برده است. البته به حکم شریعت، این کلمات از قیودات کاربردی و محدود و متعارف خود فراتر می‌روند (باید بروند).

اما به طور مثال در نمونه‌های زیر کلمات باران و پنجره و دریا از کدام یک از کاربردهای آشنای پیشین خود فاصله گرفته‌اند؟

«واین باران/ که اگر بند نیاید/ از پنجره سرریز می‌کند و خیابان را البریز» صفحهٔ ۲۶

«باید تمرین کنی/ که به پشت سطرها بروی/ ابداً هم یکه نخوری/ از دیدن باران بی‌امان/ نارون سرسبز/ تخت خالی» صفحهٔ ۶۶

«آمد/ که اتاق پر از بنفشه و باران شد/ پر از سهره و سپیدار» صفحهٔ ۷۶

«چیزی کم ندارم/ سقفی دارم/ لقمه‌ای نان/ کلی پنجره/ و خیلی خاطره» صفحهٔ ۳۵

«هنوز گپ و گفتی دارد/ با دریا/ درنا/ شبدری در آن طرف دنیا/ سنجاقکی/ که به پنجره خورد و بال چپش ترک برداشت» صفحهٔ ۲۱ و ۲۲

«این دریا/ اینجا چه می‌کند/ این دشت شقایق/ این قایق/ و این زن با من/ در پناه بادبانی که سرش به سقف می‌رسد» صفحهٔ ۵۹

و باران همان راوی قدیمی اندوه است و دریا حاکی از حس عظمت و پنجره گویای میل به رهایی یا برعکس، اسارت. «من» فراموش کرده است که عینی‌گرایی و جزءنگری افراطی تا آنجا که شعر را به ذکر خاطرات شخصی شاعر بدل کند، لزوماً اشیاء و پدیده‌ها را از کاربردهای استعاری آشنایشان جدا نمی‌کند. گذشته از این فراروی کلمات از قیودات کاربردی و محدود و متعارف، اساساً مخالف شکل‌گیری گفت‌وگوی مورد نظر شاعر ماست.

او که این را می‌داند خودآگاه یا ناخودآگاه در بسیاری از شعرها به جز گزارشی از ابژه‌های پیرامونش چیزی ارائه نمی‌کند و برای دست‌یابی به گفت‌وگویی که می‌خواهد، «حکم شعریت» خود را نقض می‌کند:

«کاش/ این نبودم/ که از اول بودم همین که اغلب همه/ جزئی از همهمه/ تا ثریا/ نه از مرگ با طناب بترسد/ نه از فردا/ و گیج نشود و پر از تردید/ وقتی که مردگان نصیحت می‌کنند و استدلال/ که بی‌مایه فطیر است/ آدم بی‌موبایل/ لال» صفحه ۱۸

«هنوز/ مریم را بر ارکیده ترجیح می‌دهم/ پیـــاده‌روی را بر ســـواری/ منـــظره را بر/ دوستت را بر I Love you/ خورش قیمه را هم/ بر هر چه پیتزا/ رستبیف/ لازانیا»

«دست بردار/ به خدا/ نه لازم است فلسفه بدانی/ نه تأویل متن/ دریدا و فوکو را هم که نشناسی/ نه آسمان به زمین می‌آید/ نه خم به ابروی من» صفحه ۸۶

«من» برای نجات این گزارشهای از ماهیت نثری به دو شیوه متوسل می‌شود. یکی وارد کردن ناگهانی همان کلماتِ «در مصاحبه‌ها منفور» اما «در شعرها پرکاربرد» معروفی چون درخت و دریا و آسمان و باران و... است. این ورودهای ناگهانی ساختار شعر را ویران می‌کند و برخلاف آنچه به ظاهر ممکن است تصور شود، به جای تخیّل ریشه در خیال‌بافی متلاشی‌شده‌ای دارد که از هر فردی ساخته است و فعالیتی هنری محسوب نمی‌شود:

«بله/ بازی می‌کنم/ لج‌بازی/ دست‌درازی/ تا ثریا هم که کمی باریک است و بلند/ اندکی لوند/ به من برسد و با من به بیرون پیراهن/ و به آن دم/ که جز صدای باران نمی‌شنود/ جز عطر یاس» صفحهٔ ۲۰

«بخوابد/ اما در همان اتاق/ که بیشتر پر از عطر توتون است و بوی رازقی/ بر همان تخت که اتفاقاً با باران خیلی فاصله ندارد/ و کنار همان چراغ/ که نوری قابل کنترل دارد/ و زرد/ نه بر کاغذ/ لای یک مشت حرف» صفحهٔ ۱۳۲

«چه کنم/ کوچکم/ کمم/ درست به قدر قد خودم/ اندازهٔ پیراهن هنوز چسب بدنم/ در کلمات قصار نبودم/ در جملات مطنطن/ و من/ بر نمی‌خورم به خودم جز در همین حرفهای معمولی/ بچه‌ام/ که سر به سر خدا می‌گذارم/ شما را سرِ کار/ با دریایی در اتاق/ درختی در آسانسور/ و...» صفحهٔ ۳۵

یا در شعری که آشکارا، رام و استخدام کردن یک روسپی را آموزش می‌دهد و در انتها خیال‌بافی را به کمک می‌گیرد.

«نفس راحتی که کشید/ او را به بغل بکشید/ تا با هم به خط برسید و به آن طرف هر چه مرز/ آن وقت/ دریا به آینه می‌رود/ عطر یاس تا فلک هفتم/ گیریم/ که فردا/ یا چند قدم آن طرف‌تر/ تر بشود از بارانی دیگر» صفحهٔ ۴۲

شیوهٔ دیگر نجات گزارشهای نثری «من» از جهان درون و پیرامونش، تکنیک فاصله‌گذاری متن است. این تکنیک به واقع پرکاربردترین تکنیکی است که شاعر در مجموعه شعر مورد بحث، از آن بهره برده است. نکته اما اینجاست که این تمهید پست‌مدرنیستی، تکنیکی هنرآفرین نیست، بلکه به برجسته کردن متن هنری کمک می‌کند. همچنین مخاطب را با اقتدار متن هنری روبه‌رو می‌سازد چرا که به نحوه، مکانیسم و چرایی آفرینش آن متن هنری می‌پردازد. «من» اما شعریت متن و فراروی کلمات از حوزه‌های متعارف و متداول را در به کارگیری این تکنیک می‌جوید و بس.

«...../ ...../ ...../ ...../ ...../ ...../ ...../ ...../ ...../

کجا؟/ تأویلتان از نانوشته‌های بالا هر چه هست/ باشد/ اما/ حالا لطفاً کمی خم شوید و خیره به زیر این خط/ خبط نکرده‌اید/ نه» صفحهٔ ۲۳

«تا پشت این سطرها/ یکی از قطار پیاده شود/ دست را نقاب چشم کند/ و با نگاه/ آن دورها را سوراخ سوراخ/ بعد هم/ از جایی در همان حوالی دوچرخه‌ای کرایه کند/ و برود/ برود تا درخت/ باران...» صفحهٔ ۶۵

□□□

«من» در «دو سه ساعت عطر یاس» حتی بیش از مجموعه‌های گذشته‌اش، دلبستهٔ نوع خاصی از موسیقی درونی شعر برخاسته از به کارگیری قافیه، انواع جناسها، هم‌صدایی صامتها، هم‌آوایی مصوتهای کوتاه و بلند، تکرار عبارات و در این مجموعه، حذفهای پرشمار افعال به قرائن لفظی یا معنوی نشان می‌دهد. اینکه شعر امروز تا چه حد از این فرمهای مستعمل موسیقایی خسته، دلزده و گریزان است و «من» هنوز به این نکتهٔ اظهر من الشمس وقوف نیافته است (نخواسته است که بیابد!) همه در یک سو، در سوی دیگر خود او باید پاسخگو باشد که در کدام یک از گفت‌وگوهای مردم می‌توان این همه تمهیدات فرمیک سراغ گرفت؟ این تمهیدات به اثبات ادبیت متن می‌پردازند. ادبیتی که با به کارگیری ضرب‌المثلها، به هم ریختن نظام طبیعی جملات و... هم پنهان نمی‌ماند.

«اگر درخت را به اتاق می‌آورم/ باران را تا تخت/ و پر می‌کنم/ بعضی سطرها را از نفس نفس تا بس/ مردی کوچکم/ که از بازی لذت می‌برم/ تره هم خرد نمی‌کنم برای آن تر/ که صفت را تفضیلی می‌کند/ من را از بقیه جدا» صفحهٔ ۲۹

«برعکس شما/ ما/ درخت را/ چه کاج باشد/ چه چنار/ چه صنوبر/ خشک باشد یا تر/ طوری می‌نویسیم که خواننده جا بخورد و بخورد به دیوار/ البته/ نه فقط درخت/ پنجره را هم پنجره نمی‌نویسیم» صفحهٔ ۴۸

□□□

و همین ادبیّته همین فاصله‌گذاری و سپیدنویسیها، همین خیالبافی و به کارگیری کلماتی با پتانسیل شعری بالا و همین تلقی خاص از گفت‌وگو غالباً مانع از آن شده است که «من» متوجه باشد که بسیاری از آثارش و یا حداقل برشها و فرازهای پرشماری از آثارش در واقع داستان هستند و نه شعر. نگارنده معتقد به ضدیت روایت و شعر نیست. اصولاً هیچ متنی به جز متون فرازبانی نمی‌تواند از گونه‌ای روایت از خارج متن خالی باشد به عبارت دیگر هیچ سخنی از جمله شعر نمی‌تواند ضد روایت قلمداد گردد. اگر چه هنر روایت‌گری که همان داستان‌نویسی است تفاوتهای مهم و عمده‌ای با روایت به معنی عام کلمه دارد اما در علم زبان‌شناسی و به‌خصوص علم زبان‌شناسی کاربردی، روایت و داستان ماهیت یکسانی دارند. به این ترتیب حضور داستان و عناصر آن هم در شعر، لزوماً شعریت را به خطر نمی‌اندازد. نکته اما اینجاست که در روایات شعری، هنرمند در جهان دست‌اندازی می‌کند و قوانین جهان شاعرانهٔ خود را که برخاسته از منطق متن شعر است، جایگزین قوانین مستند جهان خارج از متن می‌نماید. بدین ترتیب، جهان شاعرانهٔ متن، در خارج از آن قابل تجربه نیست.

در روایات نثری اما هنرمند در چهارچوب قوانین جهان محصور است. اگر شعر (روایت شعری) نسخه‌ای بی‌بدیل از تجربه‌ای بی‌بدیل محسوب می‌شود، داستان (روایت نثری) نسخه‌ای از تجربه‌ای قابل استحصال در جهان خارج از متن به حساب می‌آید. تفاوت تخیّل شاعر و داستان‌نویس در همین نکته نهفته است. شاعر از ترکیب عناصر این جهانی، جهانی ناممکن، متفاوت و ویژه می‌آفریند، داستان‌نویس اما از ترکیب آن عناصر، تکهٔ نادیده، ناشناخته ولی ممکنی از همین جهان را فاش می‌سازد. (این ممکن و ناممکن اما هر دو زیر چتر حقیقت «هایدگری» قابل جمع هستند) و با همین استدلال شاعر دروغگو نیست و شعر دروغ نیست، اما داستان‌نویس می‌تواند دروغگو باشد و داستان می‌تواند دروغ باشد.

«من»، روایات نثری و داستانکهایش را با بهره‌مندی از همان ادبیّته شعر فرض کرده است و گاه خیالبافی را برای ارتقاء ناگهانی نثر تا شعر کافی دانسته است. وقتی اینها با فاصله‌گذاری همراه شود، لابد شعری ناب حاصل خواهد آمد!

«می‌گویی نه/ از اول شروع کن/ و دست بر ندار تا سطرها شفاف شوند و پشت‌نما/ سفیدیها خوانا/ آن‌وقت می‌بینی/ پشت همان دو کلمهٔ اول/ ماشین را خاموش می‌کنی/ آرایشت را تازه/ بعد هم/ برهنه می‌شوی و پیاده/ و به سمت ساحلی به راه می‌افتی که زیر پای پنگوئنهاست» صفحهٔ ۶۹ و ۷۰

این متن نثری دروغ است. یک خیالبافی محض که منطق متن به آن تشکلی نمی‌بخشد. کدام منطقی پنگوئنها را از قطب به ساحلی گرم آورده است و یا کدام منطقی «تو» را برهنه در سرمای قطب به سمت ساحل راه می‌اندازد؟

«حالا هم/ که دارد با موهاش ور می‌رود که برود/ مطمئنم/ که باز عمداً لبخندش را جا می‌گذارد/ توی آینه/ پشت یک ماتیک» صفحهٔ ۴۴

«این آقا/ که سی و هشت سال با من فاصله دارد/ بیش از صد سال با خودش رودروایسی/ باز دارد/ فضا را جور دیگری می‌کند/ من را کسی غیر از خودم/ تا با خیال تخت/ در جایی از یک سیاه‌مشق/ مثلاً زیر همین درخت با من.../ می‌خوابد/ البته مثل همیشه/ بعد از کلی وراجی دربارهٔ اسم بسیط/ شیئی فی نفسه/ و وجه تسمیه و مصادر جعلی/ ولی/ خودش خوب می‌داند/ از صداش گر می‌گیرم/ از نگاهش الو/ ولو/ نه دریا در آینه سکندری بخورد/ نه یکی از زیرپوشهای من بر موجهایش» صفحهٔ ۱۲۷ و ۱۲۸

این متنهای نثری اما راست می‌نمایند چون از منطقی درخور تبعیت می‌کنند.

ولی این منطق چیزی جز منطق جهان مستند خارج از متن نیست. نویسنده در قوانین آشنای جهان دست‌اندازی نکرده است و همچون آینه‌ای صادق آنچه به عینه دیده است، گزارشی نموده است، گزارشی تقریباً نظیر به نظیر به علاوهٔ فاصله‌گذاری همیشگی مورد علاقهٔ صاحب اثر. این انعکاس آن قدر واقع‌گراست که هر گونه خلاقیتی را پس زده است و بازآفرینی واقعیت در آن به حداقل (نزدیک به هیچ) می‌رسد. مثلاً هر گاه شاعر خواسته است اروتیک بنویسد، حاصل کار متنی «پورنو» از آب درآمده است. «پورنو»نویسی «من» آن قدر پرشمار (پرشمارتر از مجموعه‌های پرشمار قبلی‌اش) است که مخاطب بی‌اختیار به یاد بخش دیگری از همان مصاحبه مذکور می‌افتد که:

«به نظر می‌رسد آن دسته از فلاسفهٔ متأخر که حتی انسان امروز و به تعبیری انسان مدرن را از بابت فرهنگ و عقلانیت فرهنگی، موجودی واپس‌مانده و بلکه بدوی می‌دانند پُر بیراه نرفته‌اند و درست فهمیده‌اند که انسان تکنولوژیک لزوماً انسانی فرهنگ‌مند نیست. اگر این نظر در مورد انسان جوامع صنعتی مدرن صائب و صادق باشد، وای به حال انسان پیشامدرنی که در شعرش فریاد می‌زند می‌خواهم «مادگی» کنم و وای به حال آن یکی که مادینگان در رختخواب وی نمرهٔ قبولی می‌گیرند.»[۴]

و احتمالاً نتیجه می‌گیرد که «من» باز هم سهواً فراموش کرده است که خود در جایی (و این بار از دهان «ثریا»، نقش دوم مجموعه مورد بحث، بعد از «من») گفته است:

«عجیب است/ هر وقت آماده‌ام/ و منتظر/ فقط وراجی می‌کند/ و با من طوری رفتار/ که انگار نه انگار تر و تازه‌ام/ نگاهم برق می‌زند/ تنم داد/ و دلم لک زده است برای لکه‌ای کبود بر پوستی کهربایی/ از یقه‌ام بوی لیموی تازه می‌آید/ از دهنم عطر «پی‌کی»/ و «کی» تمام ذهنم را اشغال کرده» صفحهٔ ۱۳۱

«راستی/ این ترومپت را/ از فیلم فلینی آورده‌ام/ این دوچرخه را از کار دسیکا/ .../ و آن آخ را/ که گویا مال آلنده است/ یا نرودا/ تا ثریا بگوید/ باز توی خودت رفته‌ای و رفته‌ای به عقب/ بعد هم/ نازم را بکشد و بکشدم زیر مرمری نرم/ گرم» صفحهٔ ۳۴

و اینها اگر نمرهٔ قبولی دادن به ثریا و ثریاها نیست، پس چیست؟ و «من»، خود در همان مصاحبه، پیشاپیش حکم کیفرخواست این انسان تکنولوژیک/ پیشامدرن را قرائت کرده است:

«و به یاد داشته باشیم که تعارضات شنیع اخلاقی که از سرکوبهای شنیع‌تر اخلاقی ناشی می‌شوند و به مثابهٔ اعتراضی علیه اخلاق مسلط پدران متجلی می‌گردند، از طریق آدمهایی به منصهٔ ظهور می‌رسند که علاوه بر برخورداری از بی‌پروایی، آدم بدوی‌شان قوی‌تر است و در شعر کسانی متبلور می‌گردند که در بهترین صورت در قرن نوزدهم میلادی زندگی می‌کنند.»[۵]

پس «من» احتمالاً نه صدای ما را می‌شنود و نه این نوشته‌ها را می‌خواند و باز احتمالاً در بهترین صورت برای ما که از اینجا و اکنون برایش دست تکان می‌دهیم، دست تکان می‌دهد!

من که از این به بعد در مصاحبه‌هایم دقت بیشتری به خرج می‌دهم، «من» این نوشتار، جناب آقای «مسعود احمدی» را نمی‌دانم.

پی‌نوشت:

۱- دو سه ساعت عطر یاس- مسعود احمدی - نشر همراه - ۱۳۸۲

۲- چشم‌انداز شعر معاصر ایران - مهرنوش قربانعلی - نشر بازتاب‌نگار - ۱۳۸۳ - قسمت مصاحبه با مسعود احمدی

۳- همان

۴- همان

۵- همان