● شمس لنگرودی

● عکس از ابراهیم گلستان

گزارشی از اتفاقی بامعنا

احمدرضا احمدی پیشگام شعر دادائیستی در ایران است . او با کتاب «طرح» دادائیستی آغاز کرد و به سوررآلیسم «ایرانی» رسید. هدف دادائیست ها و سوررآلیست های غرب در اوایل قرن بیستم ، تخریب زیبایی شناسی عقل مبنا برای رسیدن به زیبایی غیرمنطقی جهان (دست کم جهان معاصر) بود. و این راهی بود که زندگی مدرن در برابرشان قرار داده بود؛ چراکه انسان با ورودِ تاریخ به مدرنیته و گسست از باورهای سنتی و اعتقاد و تمرکز به اصل فردیت و عقل گرایی ، به قول نیچه ، در وضعیتی معناناپذیر قرار گرفته بود. او می دانست که دلیل فلان امر چیست اما قادر به معنا کردن آن نبود ، او می دانست که چرا و چگونه می میرد ، نمی دانست چرا به دنیا می آید که بمیرد. این گونه پرسش ها پاسخ هایی عبودی

می‌خواست. با مدرنیته جهان وارد بی‌معنایی شد و دادائیست‌ها و سوررآلیست‌ها و کوبسیت‌ها، ... پیشگامان هنر زندگی مدرن بودند. در زندگی سنتی پاسخ‌ها همه از پیش آماده بود، در زندگی مدرن تو پرسشگر ابدی می‌توانستی بود و پاسخ‌ها را پایانی نبود. علت برآمدن انواع سبک‌ها و مکتب‌ها در زندگی مدرن، پاسخ به همین پرسش‌ها بود. اما به رغم تنوع پیدا شده در گستره‌ی مکتب‌ها مشترکاتی نیز به چشم می‌خورد که احساسِ تنهایی، اضطراب، مسخ شدگی در معنا، و خود مرجعیتی در متن‌ها از چشمگیرترین‌شان بود. خود مرجعیتی بدین معناست که فی‌المثل در بررسی یک نقاشی کلاسیک، معیار ارزیابی اثر، کیفیت نزدیکی اثر به ما به ازاء بیرونی است در حالی که در نقاشی مدرن، ما با اثر نه به مثابه‌ی بازآفرینی واقعیتی بیرونی بلکه واقعیتی نوپدید مواجه می‌شویم. پیش از مدرنیسم - به قول ارسطو - هنر تقلید از طبیعت بود و ما در هر اثر به دنبال جای پای واقعیت بیرونی می گشتیم و اثر را با آن می سنجیدیم، در حالی که به یک مجسمه یا نقاشی مدرن به عنوان واقعیتی تازه، واقعیتی که تاکنون وجود نداشت و خالق آن همین هنرمند است نگاه می کنیم. و این اثر همان قدر بامعنا و یا بی معناست که آسمان غروب یا دریا، درخت، خیابان و هر چیز دیگر. آسمان غروب خود به خود معنایی ندارد، حسی از معنا که در ما به‌وجود می‌آورد، به ما لذت می‌دهد. نقاشی‌های مهدی سحابی عموماً اتومبیل‌های تصادفی است. این اتومبیل‌های تصادفیِ نقاشی شده خود به خود چیز مهمی نیستند و معنایی ندارند، ما به سبب شباهت‌شان با اصل شیئی، و بعد، حسی که از طریق رمزهای هنری در ما ایجاد می کنند ازشان لذت می‌بریم. در نقاشی مدرن اما، بخش اول - یعنی واقعیت بیرونی، اتومبیل - وجود خارجی ندارد، واقعیتی در خود اثر خلق می شود، و ما برای درک اثر باید خود این واقعیت نوپدید را ببینیم. یعنی مثلاً به آثار بهروز مسلمیان، کاندینسکی، میرو همچون شیئی فی نفسه نگاه می کنیم نه این که اینها چه چیز بیرونی را نقاشی کرده‌اند، نگاه می کنیم که چه خلق کرده‌اند. اینها از طریق شیئی شناخته از محتوایی شناخته حرف نمی‌زنند، شیئی را به ما می نمایانند که شناخته شده نیست لاجرم ما با محتوایی ناشناس مواجه‌ایم (نه این که محتوایی ندارد) و داریمش می شناسیم. و این آثار همان قدر می توانند معنا داشته باشند که هر شیئی و پدیده‌ی دیگر؛ منتها در این جا ماییم و اثر؛ و ماییم که در برخورد با آن بدان معنا می بخشیم. در این جا حد شناخت از فلسفه‌ی وجودی اثر و کیفیت اثرگذاری آن است که حسی از معنا در ما به وجود می‌آورد. و از این نظر، هنرِ مدرن بی شباهت به موسیقی نیست. موسیقی مجرّدترین هنرهاست و به خودی خود معنایی ندارد. حتی صدای آب و پرندگان که به ما لذت می دهند معنایی ندارند، حسی از معنا در ما به وجود می آورند که به ما لذت می دهد. کُدها و نشانه‌های راهبردی همه‌ی هنرها (جز موسیقی) در ما به ازاءهای بیرونی است و ما از طریق آن نشانه‌های از پیش معلوم به معنای اثر پی می‌بریم، اما در موسیقی چنین نیست، در موسیقی این کُدها و نشانه ها کمتر است و گاه اصلاً نیست. خواب های طلائی معروفی، نینوای حسین علیزاده و باران عشق جناب چشم‌آذر با موضوعات‌شان نیست که به ما لذت می‌دهند با القاء حس‌شان است. موسیقی، هنری انتزاعی است. این انتزاع در آثار جان کیج و استراوینسکی به اوج می‌رسند. و در پرستش بهار استراوینسکی دیگر نه خبری از بهار است و نه پرستش. این گونه آثار خود عین واقعیت‌اند. بازآفرینی واقعیتی دیگر نیستند. و لذت از این آثار (از جان کیج، برتون، پیکاسو، دالی، ...) وقتی ممکن می شود که رابطه‌ای دوطرفه بین مخاطب و اثر پیدا شود.

اگرچه هنر در ذات خود همواره نه بازآفرینی واقعیت بلکه خلقی تازه بوده است ولی با ورود تاریخ به

مدرنیته و پیدایش مدرنیسم بود که هنر به ذات خود نزدیک شد. این نزدیکی - نه به عنوان امری اتفاقی چون مولوی ، دانته ، حافظ ، ... بلکه همچون جریانی مدام - در شعر با رمبو و بودلر و بعدها آراگون و الوار و برتون و چند تن دیگر آغاز شد. در اشعار رمبو و بودلر هنوز ابری از نگرانی بازآفرینی معنا بالای سرشان موج می زد، با آغاز قرن بیستم و دندان قروچه‌ی جنگ و انتشار بوی بی معنایی و سرگشتگی در جهان - که نیچه پیش بینی آن را می کرد- دادائیست ها نخستین ضربه‌ی کاری را فرود آوردند، ولی ضربه‌ی دادائیست ها به تنه بود، سوررآلیست‌ها - فرزندان سمبولیست‌ها - کاشفان پنهانی‌ترین ضمایر آدمی به ریشه‌ها راه یافتند و اندک معناهای ما به ازایی را هم از رخسار هنر زدودند. آنها تصورشان را از واقعیت و جودی هر چیزی تصویر کردند؛ تصویری از آدمی و جهان که عاقلانه به جنگ تباه کننده نزدیک می شد. انقلاب هنری همه گیر شد و دنیا را درنوردید.

اما دنیای ما دنیای هماهنگی نیست. عده‌ای به ماه می‌روند، عده‌ای قادر به سفر بر روی زمین هم نیستند. عده‌ای در روزهای نخستین تشکیل زمین زندگی می کنند، عده‌ای از آن طرف تاریخ دارند فرو می‌افتند. عده‌ای سخت پای‌بند آداب و رسوم و سنت و اخلاق‌اند، عده‌ای از هرگونه سنت گریزان. ایران در آن سال‌ها - اوایل قرن بیستم - هنوز در تمام زمینه‌ها، از جمله شعر و ادب ، پای بند آداب و قوانین و قواعد و اخلاق بود. هنوز در نزد ملت ایران - حتی نزد روشنفکرانش - مدرنیسم نوعی افسارگسیختگیِ غیراخلاقی بود که عده‌ای اندک از غرب زدگان ، به تقلید گروهی غربی علیه سنت‌شان دست به کار شده بودند. و آن چند تن غربگرا در مجله‌ای به نام خروس جنگی جمع شده بودند. خروس‌جنگی مجمعی از سوررآلیست‌ها و کوبسیت‌ها بود و شاعر جمع هوشنگ ایرانی بود. اما همه برای ادامه‌ی زندگی به تعادلی محتاج‌اند. هر نوع قاعده و قانونی برای نظم بخشی و معنابخشی به زندگی برای دستیابی به تعادل است. قواعد سنتی نه خوب است و نه بد، برآمده از زندگی سنتی برای تعادل بخشی به آن است. و شعر و نقاشی و دیگر هنرهای سنتی عوامل و ابزار همین نظام‌اند. با پیدایش خروس جنگی انواع سنتگرایان به همراه نوگرایان نوپا از ترس ایجاد تزلزل در نظام زیبایی شناسی شان و نظم و معنای زندگی شان ، بر خروس جنگی به ویژه هوشنگ ایرانی و «جیغ بنفش» او شوریدند و او را به دنیا نیامده کشتند. پیدا بود که هنوز ایران و ایرانی به مرحله‌ی ارتباط و نیاز به این گونه هنر نرسیده بودند. زمان لازم بود. مقدمات چنین نیازی در سال‌های چهل پیدا است. و احمدرضا احمدی پیشگام و نماد نسل تازه و در راه شد، و کتاب طرح را منتشر کرد.

احمدی از طریق ترجمه‌ی اشعار کسانی چون آراگون به فضای شعر مدرن راه یافت. او نه زاده‌ی جهان مدرن بود و نه با توجه به سن کمش - بیست سالگی - به فلسفه‌ی مدرنیته و مدرنیسم آگاه بود. شمّ قوی ، روح کودکانه ، شور شاعرانگی ، نوع روابط اجتماعش - کار در کتابفروشی عمو و محل رفت و آمد روشنفکران در آن سال‌ها - و راهنمایی های بی دریغ فریدون رهنما - که رهنمای احمد شاملو و پیشنهاددهنده‌ی نام موج نو نیز بود - او را آگاه به نوشتن «طرح» کرد.

و «طرح»، پاسخ به نیازهای نوپدید جامعه‌ی مدرن (یا شبه مدرن) بود. «طرح» نه در پی اشاره به معنایی در بیرون بلکه همچون نقاشی های مدرن و اشعار برتون ، به مثابه‌ی امری (شیئی) فی نفسه ، در خود و با خود معنا می یافت. تا پیش از «طرح»، تصویرهای یک شعر، به طرق مختلف ، با اشاره به تصویری معنازا در بیرون - مثلاً دریا به مثابه‌ی خود دریا یا توفان عشق ، یا موج انقلاب ، یا قدرت ، سرپیچی ، ... - معنا می یافت ، در «طرح» نوع ترکیب کلمات با هم‌اند که تصویری (فضایی) می سازند و ربطی به

تصاویر بیرونی ندارند. هر شعر «طرح» با حس یگانه‌ای که در شما ایجاد می‌کند ارزیابی می‌شود و شما می‌پسندید یا این‌که نمی‌پسندید. کلمات در این شعرها ابزارند و شاعر برای خلق فضایی که در آن مسحور است از این کلمات استفاده می‌کند. مثلاً کلمه‌ی دریا، نه برای بازسازی دریا و یا معانی متکی بر معنی دریا، بلکه برای خلق فضایی (واقعیتی) که در ذهن اوست مورد استفاده قرار می‌گیرد.
حال پرسش این است که با این وصف ضابطه‌ی ارزیابی و ارزش گذاری این شعرها چیست؟ چه چیزی معلوم می‌کند شعر ارزشمند و کدام فاقد ارزش است. ضابطه‌ی ارزیابی این شعرها همان است که برای درک بد و خوب یک نقاشی مدرن (هر اثر مدرن) به کار می‌رود. با این شعرها مثل یک تابلوی نقاشی مدرن، مثل یک قطعه‌ی موسیقی باید روبه‌رو شد. این شعرها را نمی‌شود مثل شعر نیمایی و شعر شاملو و فروغ به عناصر سازنده‌اش تجزیه کرد و تحلیل کرد. با هر قطعه‌ی شعر احمدی باید به‌عنوان کلیتی (مثل یک تابلو) برخورد کرد. و همچون شنیدن قطعه‌ای موسیقی راضی شد و یا رویگردان. این شعرها خود مرجعیت‌اند، به بیرون از خود ربطی ندارند. و مخاطب را بسته به شناخت شان از این‌گونه هنر دفع یا جذب می‌کنند.
اما جالب است که اغلب مفسران و مبلغان و مروجان موج نو در دهه‌ی چهل، به سبب تازگی مدرنیسم (یا شبه مدرنیسم) در ایران، در دفاع از شعر احمدی و دیگر موج نویی‌ها، کوشش در معنا کردن شعرها با توسل به ارجاعات بیرونی داشتند.
پیدایش موج نو، مسیر شعر ایران، بعد از نیما و شعر سپید شاملو، را تغییر داد. و بخش قابل ملاحظه‌ای از شاعران جوان دهه‌ی چهل را به جانب خود کشانید. سال‌های بعد، یکی پس از دیگری از راه بازماندند، و فقط احمدی بود که پیگیر و خستگی ناپذیر به راهش ادامه داد و شعر موج نو فارسی را تثبیت کرد.
احمدی بعدها با کتاب «هزار پله به دریا مانده است» با قرار گرفتن بیشتر در فضای فارسی و تعدیلی که - طبق معمول سنت شکنان - در روشش ایجاد شد، گام بلندتری برای نزدیک شدن به مخاطبانش برداشت. اشعار احمدی را یکباره نمی‌شود خواند. اشعار او از فرط غرق شدگی در موضوع واحد شعر - همچون دیوان شمس - گاه چنان شبیه به هم، یکی و یگانه‌اند که برای ادامه‌اش باید به خود فرصت داد. فضا و زبان شعر احمدرضا احمدی چنان است که رهایت نمی‌کند، مگر چند شعر به سیاق او بنویسی و از حس کودکانه‌ای که در تو نهاده رها شوی.