پای تخت آوازهای صبح

■ **کامیار عابدی:**

«من به باستان‌شناسان اعتقادی ندارم
وقتی یکی از ایشان،
در چند هزار سال دیگر
بر ساحلی که نشانی از انسان ندارد
میان ویرانه‌هایی که روزگاری
مایهٔ سرافرازی بوده است،
استخوان خشکی می‌یابد
که از کالبد من است
چه گونه خواهد دانست که این استخوان
در شراره‌های قرن بیستم سوخته است»

حرفهایم را با شعری از یک شاعر چینی معاصر (آی تسینگ) شروع کردم. زیرا موضوع این جلسه، بررسی سروده‌های شاعری است که در سال ۱۹۴۰ میلادی (۱۳۱۹ خورشیدی)، در کرمان ایران چشم به جهان گشوده و شصت سالی از عمرش را در سدهٔ بیستم سپری کرده. بیشتر شاعران معاصر ایران و جهان در درون شراره‌ها و تپشهای این قرن زیسته‌اند و از میانهٔ شعله‌ها و آرمانهای قرن بیستم، امیدها و نومیدیهای خود را نثار جهان کرده‌اند. اما شاعرانی کم شمارتر هم بوده‌اند که در حاشیهٔ قرن سپری شده زندگی کرده‌اند و ما را به روان کودکانهٔ جهان و نیکیها و مهربانیهای فراموش شده فرا خوانده‌اند. سهراب سپهری، بیژن جلالی و احمدرضا احمدی از جملهٔ این شاعران‌اند.

شاعر چینی در سروده‌ای که از او نقل کردم، بی‌اعتقادی‌اش را به باستان‌شناسان (و در واقع به منتقدان و محققان ادبی) اعلام می‌کند. مثل احمدرضا احمدی که در مقدمهٔ منتخب اشعارش، از «منتقدان و خصمان» شعرهایش در کنار هم، به لعن و طعن یاد می‌کند. با کمال فروتنی باید بگویم که من هم یکی از باستان‌شناسان ادبی‌ام. اما چون نوع باستان‌شناسی ادبی من از نوع نزدیک (یعنی معاصر) است، و به تعبیر شاعر معاصر چین، نه در «چند هزار سال دیگر»، که در همین حوالی قرن بیستم (یعنی قرن بیست و یکم، که

شاید جز قرن بیستم مضاعف یا مکرر نامی دیگر نداشته باشد) زندگی می‌کنم، شاید گناهم بخشودنی جلوه کند. دلیل دیگری هم در این زمینه در آستین دارم. زیرا به تعبیر استاد گرامی، دکتر عزت‌الله فولادوند، (در مقدمهٔ ترجمه دیدار با فیلسوفان و مورخان ۱۳۶۹) نسلی که پس از فراز و فرودهای دورهٔ نخست انقلاب (یعنی پس از جنگ عراق علیه ایران، ۱۳۶۷) شروع به فعالیت در زمینه‌های فرهنگی کرده، بیشتر، نسل مورخان اند تا آفرینندگان. من هم، یکی از اعضای این نسلم.

بعد از این مقدمهٔ (یا به تعبیر ادیبان کهن، براعت استهلال) موجه یا ناموجه، گفتار ادبی‌ام را با نام عزیز نیما یوشیج (۱۳۳۸ـ ۱۲۷۶) آغاز می‌کنم. نیما آغازگر یک راه و دید شعری در دورهٔ معاصر است و به طبع، برای تحلیل و تبیین این راه و دید، به مباحث نظری شعر و ادبیات هم، تا حد زیادی معطوف شد. به نظر من، مهم‌ترین اثر نیما در این زمینه، حرفهای همسایه است. ظاهراً او این نامه‌های کوتاه را خطاب به یک همسایهٔ فرضی در دهه‌های ۱۳۳۰ ـ ۱۳۲۰ نوشته است و در آن، دقیق‌ترین نکته‌ها و اشاره‌های خود را در زمینهٔ فن و شخصیت شعر و شاعر مجموع کرده است. بدون آنکه بخواهم از اهمیت کار نیما در این اثر (که نخستین بار، به صورت کامل در سال ۱۳۵۱ به کوشش سیروس طاهباز نشر یافت) بکاهم، به اجمال می‌گویم که به احتمال فراوان، نیما الگوی ساختاری حرفهای همسایه را از چند نامه به شاعری جوان (نوشتهٔ راینر ماریا ریلکه، ترجمهٔ پرویز ناتل خانلری، ۱۳۲۰) گرفته است. نامه‌های ریلکه بسیار جذاب و با اهمیت است و فکر می‌کنم که خواندن (و بازخوانیهای چندین و چندباره‌اش) برای همهٔ شاعران، به ویژه شاعران جوان بسیار ضروری است. اگر خود مرحوم ناتل خانلری (۱۳۶۹ ـ ۱۲۹۲) که این کتاب را با نثر روان و معیارگونهٔ معروفش به فارسی برگردانده، به پیشنهادها و توصیه‌های ریلکه عمل می‌کرد، شاید بعد از «عقاب» بسیار زیبایش، شعرهای زیبای دیگری هم می‌آفرید!

نیما در حرفهای همسایه از جمله نکته‌های جالبی که دربارهٔ

کار و شیوهٔ خود به اشاره و تأکید می گذارد، یکی هم این است: «من می خواهم شعر را به نثر نزدیک کنم». تعبیر بسیار جالب و درخور توجهی است. زیرا ما معمولاً شعر را از نثر جدا و دور می دانیم. اما مقصود نیما از این حرف، آن است که او درصدد نزدیک کردن شعر به طبیعت زبان است، و طبیعت زبان، یعنی نثر و نه شعر! یعنی همان حالتی که با اندک جابه جایی، ما در شکل گفتاری زبان مورد استفاده قرار می دهیم. اما البته، باید تعبیر «نزدیک کردن شعر به نثر» را بیانی مدرن از ایده‌ای بسیار کهن بدانیم. زیرا در آغاز و اوج هر شیوهٔ ادبی، به ظاهر، شعر به نثر نزدیک می‌شود. اما پس از آنکه در یک شیوه، سنتهای ادبی (یا تشبیه و نماد و استعاره‌های مرده به تعبیر رومن یاکوبسون، ۱۹۸۲ - ۱۸۹۶) بر روی هم تلمبار می‌شود، فاصله‌هایی عمیق میان نثر و شعر به وجود می آید تا آنکه، سرانجام راهی دیگر و سبکی دیگر پیش کشیده می‌شود و دوباره شعر به نثر نزدیکی می‌یابد. مثالهایی می آورم. شعرهای رودکی و فردوسی (آغاز و اوج سبک خراسانی)، انوری و سعدی (آغاز و اوج سبک عراقی)، عرفی شیرازی و صائب (آغاز و اوج سبک هندی) به نثر، یعنی طبیعت زبان نزدیک‌تر است:

«سپید سیم رده بود و دُرّ و مرجان بود
ستارهٔ سحری بود و قطره باران بود»
(رودکی)

«جهان را جهاندار دارد خراب
بهانه است کاووس و افراسیاب»
(فردوسی)

«هزار نقش برآرد زمانه و نبود
یکی چنان که در آیینهٔ تصور ماست»
(انوری)

«به هوش بودم از اول که دل به کس نسپارم
شمایل تو بدیدم، نه عقل ماند و نه هوشم»
(سعدی)

«قصیده کار طمع پیشگان بود عرفی
تو از قبیلهٔ عشقی، وظیفه‌ات غزل است»
(عرفی شیرازی)

«یک اهل دل از مدرسه ناید بیرون
ویران شود این مدرسه، دارالجهل است»
(صائب)

جالب است بدانیم که اولین نغمه‌های بازگشت ادبی (مکتب اصفهان) هم، برخلاف قول مشهور، نه در توجه به سبک خراسانی، که در توجه به شیوهٔ وقوع‌گویی (یعنی ریشه‌های طبیعی سبک هندی) شکل گرفته است. زنده یاد احمد گلچین معانی (۱۳۷۹ - ۱۲۹۵) در نشر متن گسترش یافتهٔ پژوهش خود دربارهٔ وقوع و شاعران وقوعی (دانشگاه مشهد، ۱۳۷۴) با نمونه‌هایی انکارناپذیر، این موضوع را ثابت کرده است. شاعران دورهٔ مشروطه هم پس از دورهٔ انحطاط مکتب بازگشت دورهٔ قاجار، به ناخودآگاه، به نثر نزدیک شدند. مثل عارف قزوینی (۱۳۱۲ ش - ۱۳۰۰ ق) که در سوگ کلنل محمد تقی خان پسیان می گوید:

«مگر چه سان نکنم گریه، گریه کار من است
کسی که باعث این کار گشته یار من است»

می بینیم که چگونه، مثلاً واژهٔ «باعث» (از حوزهٔ گفتار) به حوزهٔ ادبیات شعری این دوره گام نهاده است!

پس از دورهٔ مشروطه، شعر با کوشش نیما، با نگاهی عمیق و اندیشه‌ورزانه (و البته با تأثیر از فضای اجتماعی و سیاسی قرن بیستم) با نثر نزدیکی و پیوند وسیع تری پیدا کرد و به شکل مطلوبی رسید. او در میان شاگردان بلافصل و نسل دوم پس از ایشان پیروان متعددی یافت و آنها راه و مسیر شعری‌اش را به کمال رساندند و از آغاز دههٔ ۱۳۲۰ تا آغاز دههٔ ۱۳۵۰ نمونه‌هایی درخشان از شعری که ما اکنون آن را به نام شعر نیمایی (شعری با عروض نیمایی) می شناسیم، پدید آمد.

اما در کنار نیما (و در یکی دو نمونه، حتی پیشتر از او) می توانیم استعدادها و جرقه‌هایی را در شعر معاصر به یاد آوریم که از حرکت جهانی شعر به سوی نثر تأثیر پذیرفتند. اینجا دیگر نمی‌توان از «نزدیک شدن شعر به نثر» صحبت کرد، بلکه باید از «تبدیل شدن شعر به نثر» صحبت کنیم. ما در دهه‌های ۱۳۳۰ - ۱۳۱۰ نمونه‌های پراکنده‌ای را از نوعی شعر که به نثر نوشته شده می‌توانیم در دفترهای شعر یا مجله‌ها یا روزنامه‌های ادبی ببینیم؛ مانند برخی آثار محمد مقدم یا به تعبیر خودش: مه مد مُغ دم (۱۳۷۵ - ۱۲۸۷)، شمس‌الدین تندرکیا (۱۳۶۶ - ۱۲۸۸)، احسان طبری (۱۳۶۸ - ۱۲۹۵)، هوشنگ ایرانی (۱۳۵۲ - ۱۳۰۴) حیدر رقابی (۱۳۶۶ - ۱۳۱۰)، علی شیرازپور پرتو یا همان شین پرتو (۱۳۷۶ - ۱۲۸۵)، و پرویز داریوش (۱۳۷۹ - ۱۳۰۱)، محمدعلی جواهری یا رواهیچ (متولد ۱۲۹۰، رشت، ساکن فرانسه) و مانند آنها. حتی شاعران نیمایی یا نزدیک به نیما (مانند نادر نادرپور، ه. ا. سایه، مهدی اخوان ثالث، احمد شاملو و دیگران) هم در این راه طبع آزمایی کردند، اما چون اغلب آنها (جز شاملو) ذهنیتی موزون داشتند، در این راه، به همان چند شعر اکتفا کردند و دنباله‌اش را در دههٔ ۱۳۴۰ و بعدها نگرفتند.

زنده یاد احمد شاملو (۱۳۷۹ - ۱۳۰۴) از همان آغاز، و سپس به شکلی قطعی‌تر، در قطع نامه (۱۳۳۰) به شعر منثور روی آورد و در دههٔ ۱۳۳۰ در کنار توجه به شعر نیمایی و عروض نیمایی از شیوهٔ منثور استفاده‌های شایانی کرد. اما او در آغاز دههٔ ۱۳۴۰ هم شیوهٔ نیمایی و هم شیوهٔ منثور را کنار گذاشت و به راه حلی میانه معطوف شد. مقصود، همان سبک آهنگین در شعر منثور است که تبارش را در نثرهای آهنگین سده‌های چهارم تا ششم هجری یافته‌اند. البته در این سبک، گهگاه، سطرهایی با وزن عروضی هم پیدا می‌شود. اما در کلیت، شعرها از قلمروی عروض نیمایی بیرون هستند. در حالی که، به همان نسبت، چند پله‌ای هم بالاتر از شعر منثور محض قرار می گیرند. این نوع شعر که شاملو تا واپسین دم عمر (پایان دههٔ ۱۳۷۰) بدان وفادار ماند، نخستین بار در دفتر **آیدا در آیینه** (۱۳۴۳) بازتاب پیدا کرد. قدیمی‌ترین شعرهایی که در این دفتر آمده‌اند، تاریخ ۱۳۴۱ دارند. از شگفتیهای روزگار اینکه شاعر نام آور معاصر، فروغ فرخزاد (۱۳۴۵ - ۱۳۱۳) تجربه‌های ماندگار شاملو را در شعر منثور آهنگین، به هیچ روی نمی پسندید!

از راست: دکتر عباس پژمان، علی اصغر محمد خانی، احمد رضا احمدی، محمدعلی سپانلو

تجربه گران دهه‌های ۱۳۳۰ - ۱۳۱۰ (مقدم، کیا، طبری، ایرانی، داریوش، پرتو، رقابی، رواهیچ، و دیگران) که اغلب در مقالهٔ جالب استاد ارجمند، آقای دکتر ناصر وثوقی (در مجلهٔ **کلک** دورهٔ اول، پاییز ۱۳۷۵) مورد توجه قرار گرفته‌اند، یا شعر را در دهه‌های بعد به کنار نهادند و یا جدی نگرفتند. شاملو هم به شعر منثور آهنگین روی آورد و عملاً راهی مستقل و دیگر را در پیش گرفت. اما در آغاز دههٔ ۱۳۴۰، دو شاعر از دو نسل مختلف، به تثبیت شعر منثور محض یا صرف توجه نشان دادند. کوششهای آنها در آغاز، توجه گسترده‌ای برنیانگیخت. اما با توجه به سیر جهانی و اجتناب‌ناپذیر تکاپوهای شاعرانه به سوی نثر (و نیز این نکتهٔ مهم در زبان‌شناسی که زبان، در دوران مُدرن به سوی ساده شدن پیش می‌رود) اندک اندک هواخواهانی یافت و شیوه‌ای نو در شعر معاصر ایران به وجود آمد. این دو شاعر، بیژن جلالی (**روزها**، ۱۳۴۱) و احمدرضا احمدی (**طرح**، ۱۳۴۱) بودند. جلالی و احمدی، تنها به لحاظ نثر کردن شعر (و نه شعر کردن نثر که در این حالت، نثر شاعرانه است و نه شعر منثور) در کنار هم قرار می‌گیرند (یعنی شکل و ساخت شعری). اما از نظر ایده‌های شعری شباهتهایشان بسیار اندک است. جلالی از نگاهی عرفانی به هستی، ابدیت، خدا، زمان و مانند آنها معطوف می‌شود، و تأملهایش شعرهایی بر بنیاد مفهوم هستند. اما احمدی به بازتابهای فراواقع گرایانه از زندگی و انسان معاصر نزدیک‌تر است.

جالب است بدانیم که نخستین تحلیلگران شعر جلالی با تعریفهایی در مجموع، سنت گرایانه از شعر همگامی داشتند (نجف دریابندری، نادر نادرپور و محمد زهری) و نخستین تحلیلگران شعر احمدی هم، در کلیت با تعریفهایی جدیدتر از شعر همدل بودند (مهرداد صمدی، اسماعیل نوری علاء، و همچنان که خود آقای احمدی اشاره کردند، آیدین آغداشلو).

گذشته از این، احمدی در این سالها به یک گروه ادبی بسیار جوان اما جدی و متشکل هم وابسته بود. این گروه که «طرفه» نام داشت می‌کوشید تا با عرضهٔ آثار ادبی اعضای گروه در زمینه‌های شعر، نمایش‌نامه، نقد و تحقیق، داستان و ترجمه آثار فرنگی، دریچه‌های تازه‌تری به ادبیات معاصر بگشاید. البته آثار دیگران هم در جنگهای این گروه به چشم می‌آید، اما آنها در زمینهٔ کتاب، تنها به انتشار آثار اعضای گروه اکتفا می‌کردند. ظاهراً این گروه، خود را «یازده تنان اهل کتاب» می‌نامیدند. آنها به لحاظ سنی در نیمهٔ دوم دههٔ ۱۳۱۰ و آغاز دههٔ ۱۳۲۰ تولد یافته بودند. گروه «طرفه» در نیمهٔ نخست دههٔ ۱۳۴۰ فعالیت داشت و پس از آن، مانند بسیاری گروههای ادبی از هم پاشید: جعفر کوش آبادی (شعر)، بهرام بیضایی (نمایش‌نامه، فیلم)، محمدعلی سپانلو (شعر، ترجمه، جست‌وجوی ادبی)، ناصر شاهین پر (داستان، نمایش‌نامه)، احمدرضا احمدی (شعر)، اکبر رادی (نمایش‌نامه)، اسماعیل نوری علاء (تحقیق و نقد شعر معاصر)، نادر ابراهیمی (داستان)، مهرداد صمدی (استعداد برجستهٔ ادبی که در آن سالها در زمینهٔ ترجمه و نقد درخشید و بسیار زود از ادبیات دست کشید. نادر ابراهیمی در تجدید چاپ ترجمهٔ **چهار کوارتت** الیوت به قلم صمدی در سال ۱۳۶۸، تصویری اسطوره‌ای از استعداد او به دست داده است)، جمیلهٔ صمدی، مریم جزایری (در یکی از منابع، به نام زنده یاد غفار حسینی مترجم به عنوان یکی از اعضای «طرفه» اشاره شده، که نمی‌دانم درست است یا نه).

اینکه نوع شعر احمد شاملو (در دورهٔ دوم) و احمدرضا احمدی (در تمامی ادوار شعری‌اش) را باید شعر منثور بنامیم یا شعر سپید یا نامهایی نزدیک به آن، هنوز محل مناقشه است. با توجه به اینکه Poem Prose و Blank Verse هر یک در زبانهای اروپایی (به ویژه فرانسوی و انگلیسی) تعریفهایی خاص خویش دارند و این تعریفها البته، از دل خصلتهای شعری و زبان‌شناختی و نحوی آن زبانها بیرون آمده، به شخصه تصور می‌کنم که شعر منثور، به لحاظ علمی و زبانی در زبان فارسی ملموس‌تر و دقیق‌تر است تا شعر

سپید. «سپید» یا «سفید» در درون فرهنگ زبان و شعر فارسی معنای محصلی ندارد. البته می‌پذیرم که دست کم، باید برای نوع شعر شاملو نام دیگری برگزید و شعر منثور آهنگین هم، یکی از پیشنهادهاست. جالب است اشاره کنیم که به تأیید بسیاری از شاعران و ادب‌شناسان، شیوهٔ شاملو در زبان آهنگین سروده‌هایش هیچ گاه پیروان پرتوفیقی نیافت!

تا حد زیادی، از بحث اصلی دور افتادم. می‌دانم. اما تصور می‌کنم با این نگاه تحلیلی - تاریخی توانستم نشان دهم که موقعیت و تبار شعر احمدی چیست و نوع شعر وی را باید در کدام بخش از تاریخ شعر معاصر جای داد. در واقع می‌خواستم بگویم که در حرکت گریزناپذیر شعر به سوی نثر، احمدرضا احمدی یکی از

از راست: احمدرضا احمدی، حسین معصومی همدانی، عزت‌الله فولادوند

پیشگامان سرشناس است و با احترام به استعداد و جوشش ادبی‌اش، باید حق تاریخی او را هم به جای آوریم.

اما بحث از ماهیت و کیفیت شعرهای شاعر **وقت خوب مصائب** بحثی است جداگانه و حتی شاید مستقل، که دیگر سخنرانان جلسه به آن اشاره کرده‌اند و می‌کنند. من هم به چند نکته در این زمینه اشاره می‌کنم و بحث گسترده‌تر و فنی‌تر را به بعد وامی‌گذارم.

میوه‌های شعر احمدی طعمی گس و عجیب دارد و در شعرهایش، تصویر و گفتار، بی‌هیچ درنگ یا فاصله‌ای بر روی هم انباشته می‌شوند. زمان و مکان در چنین موقعیتی به شکلی غریزی و مانند کوه‌های امواج درهم می‌غلتند و اشیاء را به این سو و آن سو می‌کشند. شاید به جرأت بتوان گفت که ذهنیت احمدرضا احمدی رهاترین ذهنیت شاعرانه در دورهٔ معاصر است. او البته، از شگفتی‌سازیهای کلامی، به صورتی بسیار گسترده و بدون هرگونه آیین و ترتیبی بهره می‌برد. تردید نیست بهره‌هایی این چنین از شگفتی‌سازیهای کلامی، که در طبیعی بودن آن تردیدی نیست، ارتباط گروههایی در خور توجه از خوانندگان را با شعر احمدی می‌گسلد. اما شاعر از این موضوع باکی و بیمی به دل راه نمی‌دهد و شاید با طنز ویژهٔ شعرهایش آن را نادیده می‌گیرد؛ طنزی که هر چه در شعرهای احمدی به پیش می‌آییم، رنگ تلخ‌تر و تراژیک‌تری می‌یابد. مثالی می‌آورم تا نکته‌های گفته شده را در آن نشان دهم:

«در سکوت/همهٔ استعارهٔ زمستان/خاموش [می] شود/گلی که از انتهای اندوه/به روی سفره می‌ریزد/همسایه‌ای که در تاریکی/با همهٔ استعارهٔ زمستان/خاموش می‌شود/مقدمات مرگ/آماده می‌شود/اما/من نمی‌میرم/چشم‌انداز از اندوه پیر می‌شود/آوازهای دردناک/در شب از چشمان من به زمین می‌ریزد/و در صبح نام اشک می‌گیرد/بر طول شب/نام تو نوشته می‌شود/فقط در شب می‌توان خواند/وقتی/که آواز ما/بی‌نهایت را می‌شکافد/و گمان زیبایی دارد/ما/سراسیمه/و مضطرب/به کوچه بن‌بست می‌رویم/که کوچه را تا بی‌نهایت/ادامه دهم [دهیم؟]

(کتاب منتخبات، افکار، ۱۳۸۱، صص ۱۳۱ - ۱۳۰)

همان‌قدر که این شعر با ذهنیتی کاملاً سیال و طبیعی نوشته شده، تقطیع کلام شاعرانه در آن به هیچ روی طبیعی نیست. اما نکتهٔ اصلی در شعر احمدی، پیوند تصویرهای حسی و مجرد با همدیگر است. «خاموشی استعارهٔ زمستان» تا «ریختن گلی از انتهای اندوه» را در نظر بگیریم که «زمستان و گل» (صورتهای ملموس) را به «استعاره و انتهای اندوه» (صورتهای مجرد) مربوط می‌کند. «همسایه‌ای که در تاریکی، خاموش می‌شود» برای آماده کردن ذهن خواننده به تعبیر بعدی (آماده شدن مقدمات مرگ) بسیار بجا به نظر می‌آید. منتظر می‌مانیم که سخن از مرگ، کامل شود. اما ضربهٔ «من نمی‌میرم» شعر را به موقعیت دیگری هدایت می‌کند. با این همه، حتی این خدشه، خود نیز مخدوش می‌شود. زیرا بی‌هیچ فاصله‌ای، صدای طنز تلخ شاعر به گوش می‌رسد: کسی نمی‌میرد اما «پیر شدن چشم‌انداز از اندوه»، عمق تراژیک به شعر می‌دهد. ببینید که شاعر، چه تمهید دور و دراز و زیبایی را برای

اشک ریختن به کار می‌گیرد:

«آوازهای دردناک
در شب
از چشمان من به زمین می‌ریزد
و در صبح، نام اشک می‌گیرد»

آواز شبانه با اشک «نام می‌یابد!» راستی مثلاً، چه اشکالی داشت که بعد از «نام اشک»، ضمیر مشترک به صورت متممی به کار گرفته می‌شد: «و در صبح، نام اشک [به خود] می‌گیرد.» اما نه! گویا من یک لحظه فراموش کردم که شعر شاعری به نام احمدرضا احمدی را می‌خوانم و نه شاعری دیگر را!

چنین ذهنیت شاعرانه‌ای، همواره مرا واداشته تا بیندیشم که احمدی شاعری سوررئالیست است. زیرا واحد معنایی در سروده‌های او، یک شعر یا حتی شعرهاست. یعنی از کلیت شعر او باید به یک واحد معنایی معطوف شد. این نکته، از ویژگیهایی است که به سروده‌های او تشخص می‌بخشد و البته در همان حال، تبدیل به سدی می‌شود که در مقابل گروهی از شعرخوانهای جدید فارسی (به ویژه علاقه‌مندان به شعر نیمایی نسل نخست و دوم شاعران) می‌ایستد و از ورود آنها به متن می‌کاهد. زیرا ایشان اغلب، با این نکته خوگر شده‌اند که واحد معنایی در شعر نیمایی، یک بند است و حداکثر یک شعر در چهار پنج سطر (شعر کوتاه) و تازه، بی آنکه در همان چند سطر، تجرید به حالت اشباع شده‌ای رسیده باشد. یعنی همان نکته‌ای که دست کم، در بخش وسیعی از سروده‌های احمدی به چشم می‌خورد.

گذشته از این، یک ویژگی اساسی سروده‌های احمدی آن است که شاعر به دنبال «شعر کامل» نیست (این تعبیر از منتقد گرامی، محمد حقوقی است). یعنی به شعر او سطرهایی را می‌توان افزود و یا سطرهایی را از آن می‌توان کاست. نه اینکه هر خواننده‌ای بتواند چنین کاری بکند. بلکه خود شاعر با نوع تصویرهای شاعرانه‌اش (اگر نه در همهٔ شعرها که در بیشتر آنها) می‌تواند چنین کاری بکند. دلیل این نکته آن است که شعرهای احمدرضا احمدی با ریزشهای مدام ذهنی که براساس تداعی معانی پیش می‌رود، شکل گرفته است. در حالی که Plot (یا به تعبیر استاد شفیعی کدکنی: پی رنگ) شعری او به سود جوشش زبان شعری‌اش به کناری خزیده. در واقع، ساختار شعر گویندهٔ **ویرانه‌های دل را به باد می‌سپارم**، نامتحد و سیر زمان در آن دایره‌ای است. در عین حال، گونه‌ای تعهد و انسجام تصویری خاص نیز در شعر احمدی وجود دارد، اما برای ره یافتن به این تعهد و انسجام تصویری، باید با اندکی همدلی (شاید «اندکی» قید مناسبی در اینجا نیست و باید «مقدار زیادی» به کار برد) به شعرهایش نزدیک شد و نه فقط به بخشی از آنها، که به تمام کلمه‌هایش نگریست.

به هر روی، یک ویژگی بسیار مهم در آثار احمدی استمرار و پافشاری طبیعی شاعر بر زبان خود و تداوم آن است. درست، برخلاف بسیاری از هم نسلانش که استعدادهای چندان بدی هم نبودند، او از نیمه راه نپرید و انرژی و تجربهٔ شاعرانه‌اش را برای خود (و نه دیگران) نگه داشت.

من، خود به عنوان یک خوانندهٔ شعر، گاهی که به سروده‌های احمدرضا احمدی اندیشیده‌ام این تمثیل به ذهنم خطور کرده است: در هر شعر او درهایی باز و درهایی بسته می‌شود. هر چه تعداد این درهایی که باز و بسته می‌شوند، اندک‌تر باشد، توفیق او در کلیت کلام بیشتر می‌شود. من، باز به عنوان یک خوانندهٔ شعر، از دورهٔ نوجوانی تا امروز، دفترهایی از بهترین شعرهای فارسی برای خود ترتیب داده‌ام. به این دفترها مراجعه کردم و دیدم که چهار شعر از احمدی در این دفترها نوشته‌ام. یکی از آن چهار شعر را میآورم؛ با این توضیح: دکتر محمد تقی غیاثی در کتاب **سبک‌شناسی ساختاری** خویش که با تکیه بر بخشی از شعر معاصر نوشته (۱۳۶۸) اعتقاد دارد «کبوتر تنهای کنار برج کهنه» این شعر، ارجاعش به «کفتر چاهی شدم از برج ویران پر کشیدم» از احمد شاملو است:

«شهری فریاد می‌زند:
آری
کبوتری تنها
به کنار برج کهنه می‌رسد
می‌گوید:
نه
بهار، از تنهایی، زبانی دیگر دارد
گل ساعت
مرگ روزها و اطلسی را می‌گوید
این آواز را چه گونه به شهر رسانیم
که آواز
در پشت دروازه‌های گمان خواهد مرد...؟
تو با خواب به شهر درآ
تا آواز در چشمانت مخفی باشد
ما که از دیروز گرم اتاق‌های استوایی آمده‌ایم
قرارمان
در پای تخت آوازهای صبح است»

(**وقت خوب مصائب**، کتاب زمان، ۱۳۴۷، صص ۶ ۵).

احمدرضا احمدی شاعری است ارجمند که هرگز بر ادبیات خضوع نکرده است. برایش سلامتی آرزو می‌کنم.

■ **محمدعلی سپانلو:** من و احمدرضا در دبستان با هم همکلاس بودیم تا تصادفاً گذر زندگی مجدداً در دارالفنون ما را در یک مدرسه قرار داد و تصادف و گذر زندگی این بود که به عنوان نسل ۱۳۱۹ دخالت زیادی در ادبیات و هنر داشته باشیم. گروهی به اسم گروه طرفه تشکیل دادیم و نفری صد تومان گذاشتیم. آن زمان با ۱۲۰۰ تومان می‌توانستیم دو کتاب صد صفحه‌ای چاپ کنیم و نخستین کتاب احمدرضا، من، بیضایی، رادی، مهرداد صمدی در آن مجموعه چاپ شد. به هر حال زندگی ما را متفرق کرد اما من همیشه با احمدرضا بودم. یک نکته‌ای که در احمدرضا شایان دقت است این است که با توجه به خصوصیاتش، نوع کلامش یک حدی مثل معجزه است. یعنی غیرقابل تصور است چون احمدرضا از همان زمان ۲۱-۲۰ سالگی که کتاب می‌نوشت، لغات و تعابیری در اثرش به کار می‌برد که هرگز در زندگی‌اش آنها را به کار نبرد. نوعی

سحر حلال در شعر احمدرضا دیده می‌شود و تصورم این است که همهٔ کسانی که با شعر احمدرضا مواجه می‌شوند این مسئله را درمی‌یابند. احمدرضا در زندگی بسیار شوخ و طناز است و به هیچ‌وجه به نظر نمی‌رسد که چنین اندوه عمیقی بعضی اوقات در آثارش وجود داشته باشد. همچنین به نظر نمی‌رسد این دایرهٔ عظیم واژگانی در کار احمدرضا دیده شود و به نظرم در اینجاست که ما با نوعی از اعجاز رو به رو می‌شویم. من به خوبی یادم است زمانی که کسی این‌گونه شعرها را قبول نداشت بحثی بین من و دوستان اصفهانی‌ام که همگی اشخاص سرشناسی بودند، در گرفت و من یک نمونه از کار احمدرضا را خواندم. گفتم به این چطور نگاه می‌کنید. فرضاً که نه وزن نیمایی دارد و نه ایجاز لازم نثر قدیم فارسی را. وقتی می‌گوید:

چشمانت، میدان را
آبی خواهد کرد

این نوعی از همان سحر حلال است ، هر چند که در کار احمدرضا در بعضی اوقات اصرار و تعمد در استفاده از واژگان دیده می‌شود. یک روز من به او گفتم بس است از این کلمهٔ «باد» روزه بگیر و این‌قدر این کلمه را به کار نبر. بعد دیدم شعری نوشته که شاعر مرا منع کرده از وزاندن باد.

با همهٔ این حرفها و گرچه این یک مسئله با شعر احمدرضا است اما هر شعری را می‌خوانید، با یک حادثه رو به رو می‌شوید. به تدریج که شعر بیشتری می‌خوانید، انتظار دارید احمدرضا پرده عوض کند. یعنی مغز آدم بی‌حس می‌شود و وارد یک جهانی از روابط جادویی می‌شود که دیگر کلمات حامل معنا نیستند. بلکه مثل زمزمه‌ای هستند که آدم را به خواب فرون می‌برند. این شاید از تعریف کلاسیک شعر بیرون می‌آید. اما می‌خواهم بگویم که بحث نکنیم که شعر احمدرضا چه طور است و چه طور نیست. او به هر حال برای ادبیات ما یک پدیده است و من خوشحالم که هم سن و سال او بودم و با هم بزرگ شدیم و پیر هم نخواهیم شد.

■ **هیوا مسیح**: «شعر اگر هجوم نباشد، دفاعی برای مرگ است و توضیحی برای مردن. پس لغت مرگ اسم، و مردن، فعل است. شعر دفاع کامل نیست، روز هم نیست، شب هم نیست. تکه‌ای سخت و جاندار از شبانروز است. برای همین شبانروز است که شاعر در نیمراه تجربهٔ شاعری، دلواپس می‌شود.»

این زاویهٔ نگاه یک فیلسوف است که در درون شاعری نگران خانه دارد. و این شاعر که جملات بالا را گفته است، نه بودلر است، نه هلدرلین است، نه لورکاست، نه نروداست، نه نیما و نه شاملوست، که احمدرضا احمدی است. پس، از همین جا به همهٔ دوستان جوانی که پیش از این گفته‌اند: احمدرضا احمدی دستور زبان نمی‌داند، «که» موصولی نمی‌شناسد و شعر نمی‌داند، پیشنهاد می‌کنم، دست از روی گوشها و چشمهایشان بردارند، در این صورت درخواهند یافت این دست و چشم خودشان بوده که راه ورود نور شعر احمدی را به روی آنها بسته است.

نمی‌خواهم به شعر احمدی به لحاظ ساختاری، زبانی و شکلی بپردازم و مثلاً بگویم اساسی‌ترین مشکل صورت شعر احمدی، تقطیع آن است که پیش از این در همین مجلهٔ **کتاب ماه ادبیات و فلسفه**، در این باره نوشته‌ام بلکه می‌خواهم دربارهٔ شعری حرف بزنم که از گیومه رها شده است. اجازه بدهید کوتاه بگویم منظورم از گیومه چیست. شعر نو فارسی، با نیما، گیومه‌ای باز می‌کند و تا فروغ، سهراب و کمی تا امروز تا شفیعی کدکنی، می آید و بسته می‌شود. اما به شکلهای دیگری ادامه می‌یابد. شعر احمدی، از همان ابتدا شعری است که از این گیومه بیرون جهیده است. بنابراین شعر او، مدلی است جدید که درست در درون همان گیومه و در اوج شعری درون گیومه، شکل می‌گیرد. یعنی دهه ۴۰ و... هر مدل جدید هم به این دلیل ایجاد می‌شود که خالق آن فکر می‌کند، چیزی را روشن خواهد کرد که در تاریکی مانده است.

مدل شعر احمدی برای نخستین بار در آذرماه ۱۳۴۱ با کتاب **طرح** مطرح می‌شود و تا امروز ادامه می‌یابد، و در مسیر تجربهٔ شاعر با «همهٔ هراسهای شاعر در هر کتاب»[1] مبدل به سبکی می‌شود که نمی‌تواند داخل آن گیومه طاقت بیاورد.

بعضیها اسم این پیشنهاد احمدی را موج نو یا موج ناب گذاشتند که من موافق نیستم. چرا که شعر احمدی یک موج نبود، بلکه جریان بود. برای همین ادامه یافت. هم در خودش و هم در تمام شعر بعد از خودش. هرچند که شاعران امروز، سرودن به شیوهٔ شعر سپید را مدیون احمد شاملو هستند، اما رهایی در سپیدسرایی و شکست مرز بین نثر و شعر را مدیون احمدی هستند و هستیم؛ **نثرهای یومیه**، نمونهٔ عالی این ادعا است.

بنابراین شعر احمدی دارای سبکی است منحصر به فرد، من برای سبک او اسمی نمی‌گذارم، چون از منظر یک منتقد و ادیب و سبک‌شناس ادبی حرف نمی‌زنم، اما همین‌قدر می‌دانم که همهٔ ایدئولوژیها در قالب سبک تجلی می‌یابند. سبک و ایدئولوژی در هنر، شعر و ادبیات، به هم پیوسته‌اند. بنابراین بی‌توجهی به سبک در شعر و هنر، درحقیقت بی‌توجهی به زبان است. با این حال، اگر بخواهم در یک جمله حرکت یا جوهرهٔ سبک و زبان شعر احمدی را بیان کنم، می‌گویم، او از هنر سرودن می‌گذرد، و در پرتو دیالکتیک درونی شعر، به انسان، فکر فلسفی و ایمان می‌رسد؛ و این همه در لایه‌هایی از خاطره، گذشته، و زندگی رو به زندگی و زندگی رو به مرگ نمود پیدا می‌کند. شاید فکر کنید حرف من ادعای بزرگی است. اما دلایلی در اشعار احمدی وجود دارد که ثابت می‌کند او چنین انسانی است: انسانی که دیگری را به گونهٔ موجودی مستقل نپذیرد، خویشتن را انکار می‌کند. این حرف

آندری تارکوفسکی فیلمساز بزرگ روس است . احمدی چنین انسانی است و اگر غیر از این می‌بود، نمی‌توانست از مسیر آن دیالکتیکی که گفته شد، به جهان تازه‌ای برسد. ببینید او چه می گوید:

«از یک بوسه زاده شدن
پونه‌ها را در چشم آوردن
درهایی که در باد می‌شکستند
میوه‌ها که در غم ما دو پاره می‌شدند
دو پیاله بود و اندوهی که نامش تو بود»

انسان یا تو چیزی نیست جز اندوه، هر چند که من طناز و شوخ‌طبع‌تر از احمدی هنوز ندیده‌ام. یا می گوید:

«من صندلی را آماده می کنم
که شما به هنگام ورود، از خستگی
به من سلام نکنید.»

احترام به انسان و حذف خود. این همه از مسیر تجربه‌های شگرف شاعر در زندگی و شعر می آید، از همان منظری که گفته شد، یعنی نه از مسیر آگاهی بر سرایش و آگاهی بر شعر و هنر آنچه که از کارگاه دکتر براهنی آغاز و در شاگردانش، به خودزنی بخشی از شعر ایران منجر شد. شعر احمدی از هنر سرودن می گذرد و بی آنکه تکنیک را به منزلهٔ صورت و زبان شعر، به رخ بکشد، در گریز از آن همه، به خود شعر می رسد. به خود مضامین که انسان، فکر فلسفی، طبیعت و... است. اما همواره لایهٔ نازکی دور این مضامین وجود دارد. که هر بار در هر شعر گسترده‌تر می‌شود. این همان دیالکتیکی است که حاصلش خود شعر می‌شود که چون پرتوی تعریف‌ناپذیر، تحلیل‌ناپذیر، دور مضامین و معناها پیچیده است.

او می گوید: دیگر به صورت تو / نیازم نیست / تو در آفتاب / نشسته‌ای / و باد خبر از مرگ انگور می دهد / ارادت من به درختان / تا صبح نمی‌پاید / شبی که گذشت / تو سحر بودی / ما نمی دانستیم.

یا:

زیباترین قول تو این است / که هرگز بازنخواهی آمد / زادهٔ قول تو هستم / در غبار / پس می‌دانم / که رنج در خانه است / در انتهای پله‌ها خانه دارد / تنها انزوای من است / که در باران مرا شکر می کند / که تا صبح فردا زنده هستم / چرا / تمام هفته را با پاروی شکسته در خانه ماندم / خانه کوچک بود / در خلوتی خانه / از میان همهٔ عادت‌ها / و سوگندها / فقط تو را صدا کردم / زیباترین قول تو این است / که هرگز بازنخواهی آمد.

در این دو نمونه می‌شود، اندوه و مرگ را در حجم بالایی احساس کرد. اما این حس یا مضمون بزرگ در بیان آنقدر ساده است که تو گویی شاعر این اشعار، کودکی است که اگر گلدان شمعدانی یا شاخهٔ اقاقیایش را بگیری به یقین خواهد گریست. [این نازک‌دلی ویژگی شخصیت احمدی است.]

من اعتقاد ندارم که شعر احمدی سوررئال است، شاعر سوررئال نورکاست، سوررئال به نظر در جای دیگری اتفاق می‌افتد، شعر احمدی به شدت واقعی و واقع‌گراست ، اما واقع‌گرایی او این سؤال را ایجاد می‌کند که او چه می‌گوید؟ با ادراکی درونی و غیرمسلح به دانش نقد، ما شعر او را می فهمیم، اما نمی‌دانیم چه می گوید. او همهٔ ما را احاطه می کند. این رفتار شعر احمدی با مخاطب، چیزی نیست جز ویژگی رفتاری شعر و نگاه و فکر فلسفی او به جهان سراسر پرسش. به عبارتی، احمدی در بیان شعر ساده و بی‌تکلف است و با گرایش شگفت آوری به بیان واقعیتی می‌پردازد که کمی اغراق شده است و نه سوررئال. واقع‌گرایی او مدام ما را در برابر سؤالاتی قرار می دهد که کم کم پی می‌بریم در درون این شاعر، فیلسوفی وجود دارد که همچون کودکان با دنیا درگیر است که سؤالات متعددی می پرسد و پاسخ می دهد و مجدداً سؤالات دیگری را مطرح می کند. زیرا او همواره با یک یا دهها سؤال سر و کار دارد و به نقل از استاد عزت‌الله فولادوند که این جمله را مدیون ترجمه‌های ایشان هستم، فلسفه از آنجا آغاز می شود که یک سؤال سمج به وجود می آید.

در سؤالات فلسفی پرسیده‌اند که آیا جهان واقعی به دست می آید؟ پس چون به دست نمی آید. ناشناخته باقی می‌ماند. شعر احمدی در چنین موقعیتی است و شیوهٔ مفاهمه بین ما و شعر او، در تقابل بین ناشناخته‌ها و ماست. به صدای احمدی گوش می کنیم دربارهٔ چند پرسش بزرگ و سمج:

تکامل: پروای بخت من است / که با عجزی چنین نیلوفری / به سوی این گنبد فیروزه‌ای می‌روم / چنین آغازی لیکن. نه قامتی از غفلت است...

ستایش: نه بیشتر / نه کمتر / همین گونه که آسمان هست / آن را ستایش می کنم.

مرگ: بسیار آموخته‌ام که ساکت باشم / هنگام که مادرم را به گورستان می‌بردند / ساکت بودم / ملالی داشت و یک تختخواب سفری داشت / پرده‌های خانه از شیشه بود / که عبور همهٔ فصول سال را ببیند / زمستان در این شیشه‌ها شکسته می‌شد / به رفیق من می گفت: عمری نمانده است / اما شما ظهر، مهمان ناهار ما باشید.

می بینیم هر یک از آن سؤالهای بزرگ، به جای پرسش فلسفی که مرگ چیست؟ تکامل چیست؟ ستایش چیست؟ در درون طرح و به سوی پاسخ حرکت می کند. و این همه در خاطره، وجدان، مرگ و زندگی و البته همواره با فعل گذشته، «بود» اتفاق می افتد.

احمدی شاعر اندوهگین این جهان است و مدام با یادآوری خاطره‌ها و گذشته‌ها می خواهد امروز و آیندهٔ بدتر از هر روز را تطهیر کند، اما هرگز این را به زبان نمی آورد. هرگز نمی گوید باید چه کنیم، چه نکنیم، درست برعکس دوست نزدیکش سهراب سپهری که مدام می گوید چه بکنید، چه نکنید. در اینجا احمدی شبیه ایوان تورگنیف است که هرگز در هیچ یک از آثارش، اطمینان دریافت اینکه چه چیزی درست است یا قهرمان کیست و باید چطور زندگی کنید... را به مخاطب نمی‌دهد. برعکس داستایفسکی و تولستوی. احمدی هم‌چون تورگنیف و بیش از او، مثل خودش حرف دیگری می‌زند. او همان کاری را می کند که یک فیلسوف. نمی‌خواهم بگویم احمدی فیلسوف است، نه، او شاعری است که چون فیلسوف می گوید: چطور باید در برابر تناقضها، موقعیتها را بشناسیم، نه اینکه چه باید بکنیم، همین. برای

همین، او راوی موقعیتها در زندگی و هستی است. در شعر او، گذشته و خاطره فقط یک موقعیت است، عشق یک موقعیت است. مادر موقعیت است، یاران، مردم، بمباران. شمعدانی، اشیا و کلمات یک موقعیت است. بنابراین کار او تفسیر جهان نیست، بلکه کار او این است که بر بیگانگی در جامعه فائق آید، و با بیان موقعیتها، چیزهایی را بیان کند که دیگران بیگانه شده، نمی توانند بیان کنند: می سراید: بی راههٔ عمر از روزی آغاز شد / که ما دو تن یکدیگر را در ازدحام کوچه ها گم کردیم / صبح آن روز ترانه های تلخی / دربارهٔ عشق خوانده بودیم / در کنار برکه ها / کنار گل های لادن برف باریده بود، برف.

یا :

چنین است: که مرا به جرعه‌ای آب دعوت می کنند / تا تو را در خواب ببینم که در بیداری / همهٔ روز برای تکه‌ای نان در خیابان می دویدی

یا :

در پناهگاه بود / که سال تحویل شد / صندلی ها را / به پناهگاه آورده بودیم / برای تماشا بود / عکس های بستگان ما / بر دیوار پناهگاه بود / ما بسیار شایسته بودیم که می توانستیم در کنار صندلی ها بمیریم.

ویا : اکنون دیر است / کلمات کال و نارس / در فرهنگ لغت مرده‌اند / ما به تشییع کلمات / به باران می رویم.

شعر احمدی تقلید از هیچ شاعری نیست، به همین دلیل ادعا می کنم که شعر او موج نیست، حتی اگر صفت ناب را هم به او بدهیم. بلکه جریانی است جاندار و قوی. شاید اگر روزی خوانندهٔ شعر ایرانی، از دست همهٔ قواعد شطرنج گونهٔ شعر «زبان باز» راحت بشود، آن روز تازه آغاز شعر احمدی است. هرچند که او هنوز و همچنان از ۱۳۴۱ تا امروز و تا همین جلسه و کتابهای در راه، ادامه داشته و دارد.

تا اینجای بحث نگفتم شعر چیست، هنوز هم نمی گویم. تا با آن بتوانم شعر احمدی را به «تعریف» درآورم، چون خوب می دانم که ما چیز زیادی دربارهٔ ماهیت شعر نمی دانیم جز الهام یا چیزی در ناخودآگاه. اما می خواهم دوباره تکرار کنم که شعر او مدلی است برای طور دیگر دیدن جهان، حتی نگاهی متفاوت تر از نیما. هرچند که بنیان این نوع نگاه با نیما آغاز می شود.

فرق شعر احمدی و مدل شعر احمدی با دیگران در این است که مدل او چیزی را پنهان می کند که مدل قدیمی آن را آشکار می کرد و برعکس، مدل جدید او چیزی را آشکار می کند که مدلهای قدیمی آن را پنهان می کرد. احمدی وزن، موسیقی کلام، از نوع پیشنهاد شاملویی را پنهان می کند، تشبیه را پنهان می کند و... چیزی که نیما و پیروانش آن را آشکار می کردند ؛ نیما می گوید: زمستان چون تن کهسار یکسر / شود پوشیده از لبادهٔ برف.

یا نگاه تفسیری شاملو: اشک رازی ست / لبخند رازی ست / عشق رازی ست.

چیزی را به چیزی تشبیه کردن، چیزی را معنی چیزی دانستن، چیزی است که نیما و شاملو آشکار می کنند، احمدی در بسامد بالایی آنها را پنهان می کند:

... این عاشقانه ترین هواست / که تو درخت را صدا می کنی / و من دستی به سوی افق دارم / که تو را دوباره در حافظه عبور دهم / و گلدان را از عشقی مفرط به گیاه بشناسم / خودم را بشناسم.

و برعکس، آنها چیزهایی را که احمدی در سراسر اشعارش آشکار می کند، پنهان می کردند. البته در کلیت اشعارشان، من در مورد استثناها حرف نمی زنم. احمدی جهان را آن طور که هست، بی هیچ اضافه‌ای می بیند و آن را که از فرط سادگی دیده نمی شود، به بیان و ادراکی شاعرانه می رساند، و پیچیدگی کارهایش از همین جا آغاز می شود. این پیچیدگی اما پندار ماست، در حالی که خودش، ساده، صمیمی و بسیار نزدیک است به تجربه های مشترک و این، یعنی زبان در شعر.

شما این نگاه را در هیچ شعری از شاعران داخل آن گیومه نخواهید یافت:

لحظه‌ای که آسمان سفید می شود / پنجره ها ابر دارند / پیرزن به کنار پنجره می رسد / دو و سه بار خود را صدا می کند / که دیر بمیرد.

از این رو احمدی شاعری است که در خودش روییده، اما با درکی متفاوت از شاعران پیش از خود و هم دورهٔ خود، خاصه نیما، و در مسیر حرکت شعری اش، همچون استادان و راهبان و پارسایان بزرگ، آهسته اما صبور و با ایمان، پیش می رود. برعکس شاعران کارگاهی که به اشتباه، موسوم به شاعران پست مدرن شده‌اند، که جوّی بحرانی به وجود می آورند تا خود را مستحکم و برحق نشان دهند، و مروج ایدهٔ هنر برای هنر هستند که یعنی اخلاق برود به جهنم. او با نگاهی اخلاقی و انسانی، از سال ۴۱ به راه افتاده، آمده و ادامه خواهد داشت. حتی اگر هنوز و همچنان نخواهد به تقطیع مناسبی تن بدهد.

احمدی شاعر خاطره و وجدان است که با رویکردی به گذشته، به امروز و حال می رسد و این دلیل تمایز شعر احمدی است که البته در لحن، ریتم و مَنِش درونی و ژنی احمدی، به شکلی در می آید که شبیه هیچ کس نیست، اما شبیه چیزی هست، به نقل از فارستر و به یاری دکتر فولادوند می گویم: هر چیز شبیه چیزی است: خود آن چیز، شبیه چیست. اینکه شعر احمدی شبیه چه چیزی است، شاید شبیه خودش، اگر او را از نزدیک نزدیک بشناسیم.

■ **محمود معتقدی**: او تمام مه را تنها آمده بود!
«هر چه تازه نیست می گوید»
(احمدرضا احمدی)

جهان بینی شعری احمدرضا احمدی به روزگاری تعلق دارد که بیشترین حادثه های شعری آن در دهه های چهل و پنجاه اتفاق افتاده است. وی از آن روزگار تاکنون دارای ذهن و زبانی است که نوآوری، حرکت و تفرد همواره در آن به وضوح دیده می شود.

اما سهم فروغ و سپهری و رویایی در پالودن این زبان، بیش از دیگران بوده است . ساحت شاعرانه احمدی از چهار دیواری گروهی از «مفاهیم» مجرد و «اشیا»ی رها شده در درون زندگی و طبیعت فراتر نمی رود. وی جهان را همان گونه که خود می خواهد

تجربه می‌کند و همواره دستمایهٔ کارش تجربه شاعرانه‌ای است که در جوش و خروش باورهای سوررئالیستی و از ذهنیتی سیال مایه می‌گیرد. به عبارت دیگر، حساسیت شاعر بیشتر در قلمرو فردیت و زیباشناختی خاصی قابل دریافت است تا در حوزهٔ تأملات و داوریهای اجتماعی. بنابراین او حق دارد که بگوید در حافظه‌اش «هنوز باران می‌بارد». با اندکی تساهل، شاید بتوان گفت که احمدی در بعضی زمینه‌ها، سپهری و جلالی دیگری است که در شعرش از فلسفه و عرفان خبری نیست اما او تنها با نشانه‌های خاص خود جهان مرثیه و «انهدام دستها» را به گونه‌ای ساده و کمی هم وحشی می‌سراید: به همین جهت او با جهان‌بینی مدرن فروغ همسایگیهایی دارد: «در یک پاییز /در انتهای شبی /که آویخته به گل‌های یخ بود / نقبی زدیم /و به انتهای زمین رفتیم /فرسنگها از خانه دور شدیم /در انتهای زمین /ایستاده بودی /و ساعت حرکت قطار را /که به بهشت می‌رفت / پرسیده بودی / جواب تو / در زیرزمین بخار می‌شد / ملایم مرده بودی»

(ص ۱۷ـ۱۸)

احمدی برخلاف بسیاری از شاعران که در فضاهای کهنه و غیرشفاف به صید لحظه‌های شاعرانه‌ای آشنا در حرکت‌اند، به دور از دنیای واژه‌های روزمره سعی در ایجاد نوعی تناسب میان کلمات و اشیا می‌کند. او به افسون کلمات سرکش فکر می‌کند و واژه‌های ساده و صمیمی را به مدار شعری غیرایدئولوژیک می‌کشاند. شاعر، با جهان پیرامونش همواره دیداری حسی، شورانگیز و مفهومی دارد و در برابر کلیتی شاعرانه اما به دور از فضای جمعی پیوسته تنها ایستاده است که جنبه‌های انتزاعی آن بر موقعیت بیرونی «متن» و دریافتهای تاریخی آن می‌چربد.

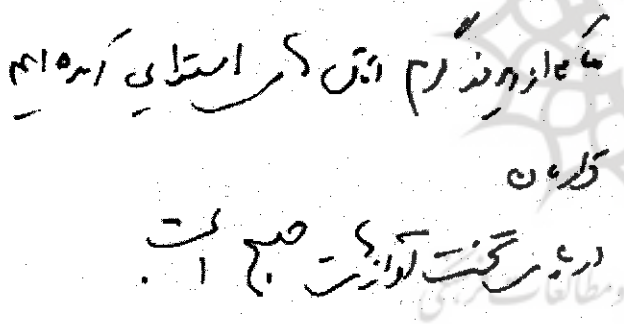
در شعر احمدی، یک عنصر اساسی همواره بسیار کم‌رنگ است و آن حضور پیوسته انسان تاریخی است. شاید که به لحاظ دور ماندن شاعر از تجربه‌های اجتماعی و سیاسی در مقاطعی از زمان، به قولی از چشم‌انداز شعر «متعهد» روزگارش فاصله دارد. از سوی دیگر، کارکرد تخیل و توصیفات «ناب» در شعر وی یک اصل مهم زیباشناختی است. چرا که وی در دهه چهل از پیشگامان «موج نو» و شعر «ناب» بوده است. به همین جهت جایگاه واژه‌ها و کاربرد آن در شعر احمدی برخلاف شعر فروغ، سرکش و اغلب به دور از منطق و ظرفیتهای معنایی معمول است. لذا گاه می‌بینیم که همنشینی کلمات در بسیاری از لحظه‌ها همسنگ و همراه با یکدیگر نیستند و تنها کلیت فضای فراهم آمده در فردیتی شاعرانه است که دست خواننده را می‌گیرد:

«از حرکت مانده بودم /خاموش بودم /شن‌ها عمر مرا احاطه می‌کردند /مهمانخانه‌ها در باران /از مرگ حقیر ما /پیر بودند /...

قامت دریاها را تسلی می‌داد /و ما به عدالت فکر می‌کردیم / جهان مرئی بود /کودک بستنی را دوست داشت»

شکی نیست که وارد شدن به فضای شعر احمدی حس و نگاه خاصی را می‌طلبد که در آن مخاطب باید رابطهٔ عناصر را در چشم‌انداز حرکتهای مجرد ببیند و پدیده‌ها را اغلب به صورت مفاهیمی گسسته، غیرمتعارف و مدرن بشناسد. گفتنی است که شعر احمدی در محور «افقی» دارای جرقه‌های تصویری قابل توجهی است، به همین جهت حضور لحظه‌های ناب شاعرانه در آثار وی اغلب با شفافیتی خاص دیده می‌شود. اما هرآینه اگر در محور «عمودی» نگریسته شود، دایرهٔ ارتباط تصاویر و توالی واژه‌ها، بعضاً به دور از عناصر معمول و ساختارهای متعارف است، چرا که تفاوتها چندان در فضاهای بیرونی روشن پیش نمی‌روند و اغلب حس شتاب و آهنگ شعر به دیگران، کمتر منتقل می‌گردد. احمدی، در این مجموعه، از دنیای شکنندهٔ مرگ می‌گوید و دغدغهٔ خاطرش ترس از تهی شدن و واماندگی است. حتی جریان «طنز» که به گونه‌ای ریشه‌دار در بسیاری از شعرهایش پنهان است، در این موقعیت به گونه‌ای در سایه می‌ماند، و شاعر گویی مخاطبانش را در فضایی یأس آمیز، به سمت و سوی تکان دهنده‌ای از مرگ اندیشی فرامی‌خواند، تا هرکسی این «مهلت» چند روزه را خود در درون خویش تجربه کند: «من بودم و مرگ /مرگ سودابه را /آسمان را ـ قایق را ـ جهان را ـ انگور را ـ انکار می‌کند /من از مرگ فقط دو ساعت /مهلت می‌خواستم /که به خانه بروم /سودابه از سفر آمده بود» (ص ۲۹)

خوانندهٔ این مجموعه، باتوجه به تساهل و سادگی شاعر که اغلب در رفتار با زبان گفتار اتفاق می‌افتد، با این پرسش روبه‌رو است که عناصر فرهنگی و دغدغه‌های زندگی اجتماعی در پیوند با



حضور اشیا و طبیعت، چرا در چشم‌انداز شاعر کمتر در هدایت یکدیگر قرار دارند؟ اما باید گفت که زمینه‌های مشترک زبانی همواره در تفردی شاعرانه در کار وی جریان دارد. به گمان من، شعر احمدی جهان را در «فنجان همسایه» جدی‌تر از هر واقعیت بیرونی دیگر می‌بیند و به عبارت دیگر، در شعر وی، جایگاه و دغدغه نسبت به وجدان جمعی و ساختارهای اجتماعی، به درستی مشخص نیست. لذا، هر آنچه که شاعر به صید آن می‌آید، دریافتی کاملاً فردی است که گاه با نوعی مکاشفه فراواقعیتی نیز همراه است: «می‌خواستم /عمر را ادامه بدهم /اما در گرمای آن تابستان /در لیوان آب /دیگر یخ نبود»

(ص ۶۰ـ۶۱)

گویی شاعر در چنین فضاهایی همواره و تنها در درون خود زیسته است و حساسیت چندانی نسبت به بیرون از خانه و هیاهوهای آن ندارد. لذا چشم‌انداز شکایتی و یا حکایتی اصولی از جهان دیگران، حافظه شاعر را چندان نمی‌آشوبد. با این همه، دریافت شاعر از «اعتراض» و عدالت‌خواهی پیوسته مفهوم و رفتار

خودش را دارد. گویی عناصر فرهنگی در مرزهای شفافیت چندان شکفته نمی شوند!

«من یافته‌ام /بیرون از خانه من همیشه /برف بود /و /اعتراض بود /من یافته‌ام» (ص ۶۲_۶۳)

از منظر شاعر، یادآوری فصول غربت و «مرگ» و تکامل ذهنیت شاعرانه اغلب ریشه در گذشته‌ها، خصوصاً در ایام کودکی و جوانی او دارد، که لحن شاعر را به روایتهایی عریان و بی واسطه می کشاند که البته عنصر «زمان» در آن اغلب کم‌رنگ و یکنواخت به نظر می‌رسد. همچنین عناصری از قبیل دامنه «اطلاع» و «حادثه»های شعری که بر بستر انبوهی از تداعیهای آزاد شکل می گیرند، اغلب به طور ناگهانی و همراه با گریزهای زبانی به قلمرو شعر هجوم می‌آورند که در نهایت از توالی و یکدستی فضاهای شاعرانه متعارف، اندکی کاسته می‌شود. اما از آنجایی که ذهنیت شاعر تصویرگرا، جستجوگر و با زیبایی‌شناسی مدرنی همراه است؛ به همین جهت صید و نشان دادن ساحت زمانها، رنگها و فصلها یک حس ملموس شاعرانه قوی را به خوانَنده عرضه می‌دارد. به نظر می‌رسد که مجموعه **ویرانه‌های دل را به باد می‌سپارم** نوعی تصفیه حساب شاعر با روزگار خاکستری اینجا و اکنون به حساب می‌آید. انگار شاعر در ایستگاهی ناشناس نگران از دست دادن چیزی است که از درون گذشته‌ها، همچنان در انتظار مرگ مانده است و به همین خاطر رمانتیسم حاکم بر این فضاهای بن بست، وی را از ورود به سرنوشتهای اسطوره‌ای و نسبت به جهان تاریخی و انسان درگیر، تا حد فراوانی دور می کند. به نظر می‌رسد که در جهان‌بینی شاعر، حضور پدیده‌ها، چندان در پیوندی فلسفی مطرح نمی‌شود.

احمدرضا احمدی در پس آینه‌های ویرانی یکبار دیگر بخت خود را در قلمرو زبان می آزماید، به همین خاطر، از گندمزارهایی گمشده در کنار زمانهای از دست رفته، با نگرانی و حسرت فراوانی یاد می کند. البته مؤلفه‌های فضاهای روشنفکری و دور شدن از فضاهای سنت، همواره در چشم‌انداز شعر احمدی، دارای حضور ویژه‌ای است. با این همه، احمدی همواره در جایگاه زیبایی شناسی خودش ایستاده است و فرسودگی معناها را چندان باور ندارد. به همین جهت، ذهنیتش همواره درگیر افسونهای شکل گرایانهٔ ساده دیدن و ساده گفتن است. گویی در شعرش یک صدا در شکلهای گوناگونی، بر گسترهٔ موسیقی ملایمی، همچنان موقعیتهای نرم و شکننده‌ای را به مخاطبان خود ارائه می کند، شاعر به جهت نگرش فردی ناگزیر از تکرار یک شکل از بیان و برجسته کردن یک شیوه از برخورد با واقعیتهای پیرامونش است:

«گاه چنان باران می‌بارید / که من حس داشتم امشب را / نمی‌توانم /گلدانها را از کنار پنجره /بردارم /به اتاق بیاورم /گاه چنان در این باران /ایام بر من می‌وزید / که پنجره را می گشودم / تا صبح عهد باستان را صدا می کردم»

(ص ۱۲۸)

از آنجایی که جهان شعری احمدی همواره بر بنیاد نوعی «شکل گرایی» حرکت می کند، برایش رسیدن به لایه‌های معنایی زبان، آرمانی ثانوی به حساب می آید. گفتنی است که ردپای شعر احمدی در شعر شاعران دو دههٔ اخیر در اینجا و آنجا و به شیوه‌های گوناگونی نیز دیده می‌شود. بنابراین او را باید یکی از چهره‌های تأثیرگذار در شعر دو دههٔ اخیر دانست. ماحصل اینکه جایگاه و موقعیت شعر احمدرضا احمدی در چشم‌انداز شعر امروز دارای زبان شعری خاصی است و همچون شعر زندهٔ بیژن جلالی، شکل خودش را دارد و همواره در کنار شعر امروز، در فاصله‌ای نه چندان دور ایستاده است. احمدرضا احمدی دل اینجا و اکنونش را اینک به باد مهاجم سپرده است. چرا که او تمام مه را تنها آمده بود!

کارنامهٔ احمدرضا احمدی

در قلمرو شعر

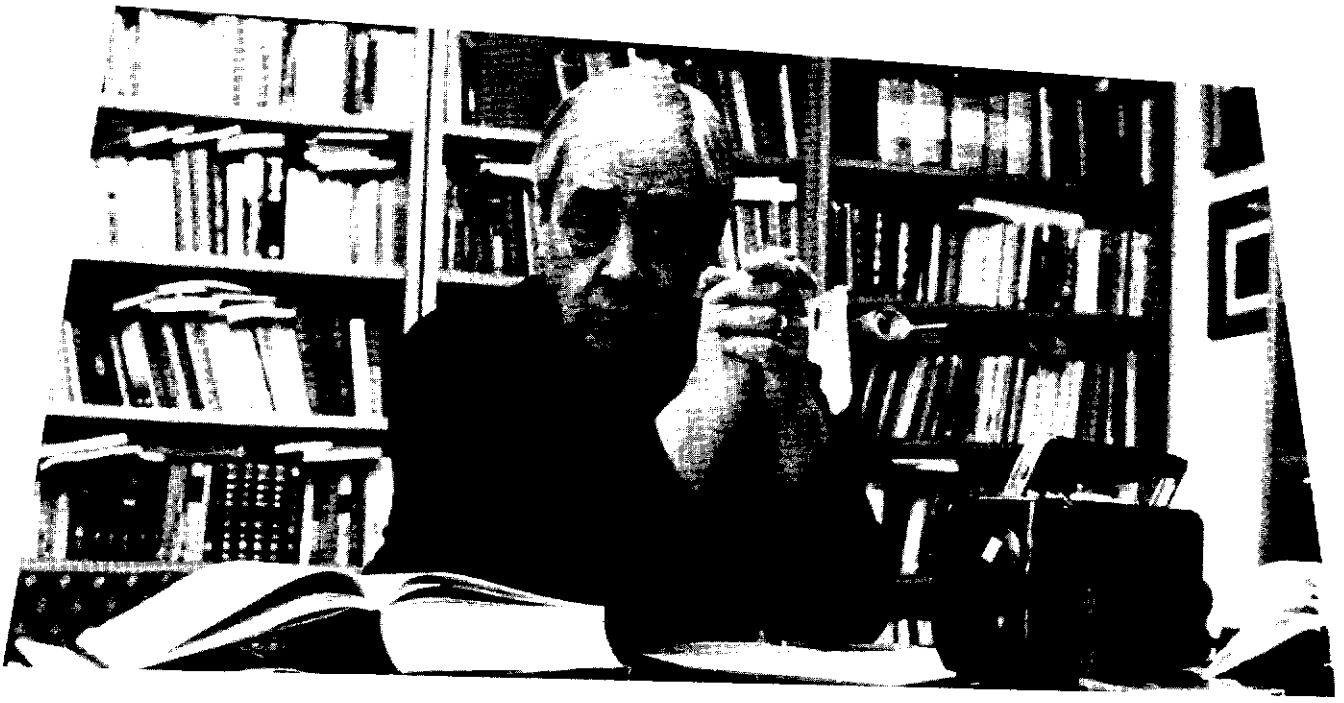
۱- «طرح»، ۱۳۴۱، ناشر مؤلف.
۲- «روزنامه شیشه‌ای»، ۱۳۴۳، انتشارات طرفه.
۳- «وقت خوب مصائب»، ۱۳۴۷، کتاب زمان.
۴- «من فقط سفیدی اسب را گریستم»، ۱۳۵۰، دفترهای زمانه.
۵- «ما روی زمین هستیم»، ۱۳۵۲، کتاب زمان.
۶- «نثرهای یومیه»، ۱۳۵۹، ناشر مؤلف، تجدید چاپ در ۱۳۸۲.
۷- «هزار پله به دریا مانده است»، ۱۳۶۴، نشر نقره تجدید چاپ در ۱۳۸۲، نشر فانوس کرمان.
۸- «قافیه در باد گم می‌شود»، ۱۳۷۰، نشر پاژنگ.
۹- «همه‌ی آن سال‌ها»، ۱۳۷۱، نشر مرکز.
۱۰- «لکه‌ای از عمر بر دیوار بود»، ۱۳۷۲، نوید شیراز.
۱۱- «ویرانه‌های دل را به باد می‌سپارم»، ۱۳۷۳، نشر زلال.
۱۲- «از نگاه تو در زیر آسمان لاجوردی»، ۱۳۷۶، شرکت همگام.
۱۳- «عاشقی بود که صبحگاه دیر به مسافرخانه آمده بود»، ۱۳۷۸، نشر سالی.
۱۴- «هزار اقاقیا در چشمان تو هیچ بود»، ۱۳۷۹، نشر ماه ریز.
۱۵- «گزیده ادبیات معاصر شماره‌ی ۷۲»، گزیده اشعار، ۱۳۷۹، کتاب نیستان.
۱۶- «یک منظومه دیریاب در برف و باران یافت شد»، ۱۳۸۰، نشر ماه ریز.
۱۷- «کتاب منتخبات»، گزیده اشعار، ۱۳۸۱، نشر افکار.
۱۸- «فقط گُل‌های باد آورده را به یاد دارم»، ۱۳۸۲، نشر افکار.

در قلمرو نثر

۱- «حکایت آشنایی من»، ۱۳۷۷، نشر ویدا.

در قلمرو ادبیات کودکان

۱- «من حرفی دارم که فقط شما بچه‌ها باور می کنید» با نقاشی: عباس کیارستمی، ۱۳۴۸، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
۲- «هفت کمان هفت رنگ» با نقاشی هوشنگ محمدیان، ۱۳۶۴، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.



۳- «هفت روز هفته دارم» با نقاشی محمدرضا دادگر، ۱۳۶۴، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

۴- «تو دیگر از این بوته هزار گل سرخ داری» با نقاشی فردوس ابراهیمی‌فر، مینا ضرابی، ۱۳۶۸، انتشارات فتحی.

۵ - «نوشتم باران، باران بارید» با نقاشی فردوس ابراهیمی‌فر، ۱۳۶۸، انتشارات یگانه.

۶ - «عکاس در حیاط خانه‌ی ما منتظر بود» با نقاشی نسرین خسروی، ۱۳۶۹، سازمان همگام با کودکان و نوجوانان.

۷- «روزهای آخر پاییز بود» با نقاشی فرح اصولی، ۱۳۶۹، سازمان همگام با کودکان و نوجوانان.

۸ - «در بهار پرنده را صدا کردیم جواب داد» با نقاشی فرح اصولی، ۱۳۶۹، سازمان همگام با کودکان و نوجوانان.

۹- «خرگوش سفیدم همیشه سفید بود» با نقاشی فرح اصولی، ۱۳۶۹، سازمان همگام با کودکان و نوجوانان.

۱۰- «حوض کوچک، قایق کوچک» با نقاشی نفیسه شهدادی، ۱۳۷۰، سازمان همگام با کودکان و نوجوانان.

۱۱- «در بهار خرگوش سفیدم را یافتم» با نقاشی نفیسه ریاحی، ۱۳۷۰، نشر مرکز. این کتاب در سال ۱۳۷۰ از طرف شورای کتاب کودک به عنوان «کتاب سال برگزیده سال» انتخاب شد.

۱۲- «خواب یک سیب، سیب یک خواب» با نقاشی ابوالفضل همتی آهویی، ۱۳۷۳، سازمان همگام با کودکان و نوجوانان.

۱۳- «شب یلدا قصه‌ی بلندترین شب سال» با نقاشی فرح اصولی، ۱۳۷۶، سازمان همگام با کودکان و نوجوانان.

۱۴- «اسب و سیب و بهار» با نقاشی کریم نصر، ۱۳۸۰، انتشارات ماه ریز.

۱۵- «در باغچه عروس و داماد روییده بود» با نقاشی مرجان وفائیان، ۱۳۸۲، نشر نظر.

اشعار وی به زبانهای: انگلیسی، فرانسه، آلمانی، اردو و ارمنی ترجمه شده است.

در قلمرو دکلمهٔ اشعار

۱- خواندن اشعار سهراب سپهری در کاستی به نام «گلستانه».

۲- خواندن اشعار سهراب سپهری در کاستی به نام «ابیات تنهایی».

۳- خواندن اشعار نیما یوشیج در کاستی به نام «در شب سرد زمستانی».

۴- خواندن اشعار «قیصر امین پور» در CD به نام «فاصله» و خواندن اشعار مختلف در حدود ۱۰ کاست.

۵ - گویندگی در فیلمهای «نار و نی» اثر سعید ابراهیمی‌فر و «بانوی اردیبهشت» اثر خانم رخشان بنی‌اعتماد.

۶ - خواندن اشعار احمدرضا احمدی در کاستی به نام «یادگاری».

۷- خواندن اشعار حافظ در کاستی با نام «شرح شوق» با همکاری خانم ژاله علو.

داوری نخستین جشنواره موسیقی پاپ در ایران در سال ۱۳۷۸ و در سال ۱۳۷۹ داور جشنواره بیست سال شعر و قصه کودک در ایران از سال ۱۳۴۹ تا سال ۱۳۵۸. مدیر تولید مرکز تهیه صفحه و نوار در کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان بوده‌اند با تولید آثاری از جمله:

۱- مجموعه صدای شاعر که معرفی شعر معاصر و شعر کلاسیک فارسی است.

۲- مجموعه زندگی و آثار موسیقیدانان ایران و جهان.

۳- مجموعه آوازهای فولکلور ایران.

۴- مجموعه کل ردیف موسیقی ایران.

۵- مجموعه بازسازی تصنیفهای کلاسیک موسیقی ایران.

۶ - مجموعه قصه برای کودکان. مجموعه‌های یاد شده به صورت صفحه و کاست تولید شده که در تیراژهای وسیع به بازار عرضه شده است.

پانوشت:

۱- از گفته‌های احمدرضا احمدی در مقدمهٔ **کتاب منتخبات**.