من فقط سفیدی اسب را گریستم

و تعصب رنگ نداشت. «من فقط سفیدی اسب را گریستم»: چنین عبارتی قابل انتقال به کدام زبان هنری است؟ آیا در موسیقی می‌توان معادل آن را پیدا کرد؟ آیا در سینما می‌توان سفیدی اسب را گریستن ترجمه کرد؟ یا حتی در انیمیشن؟ شاید اینجا آخرین مرحله و آخرین خط مرزی است که هنر شعر و رزی را با دیگر هنرها جدا می‌کند. احمد شاملو در آخرین گفت‌وگوی خود درباره شعر و شاعری به درست بیان کرده بود که هرگونه تلاش برای تعریف شعر بیهوده است. او شعر را دیگر محدود به واژه‌ها ندانست بلکه آن را به دیگر هنرها نسبت داد. او باله و تلفیق حرکت اندام و موسیقی را شعر می‌دانست. یا مثلاً صد سال تنهایی اثر گابریل گارسیا مارکز را نیز شعر محسوب کرد. شاملو در آن سن پختگی شاعری که در پی شعر ناب بود حق داشت. اما در هر حال هنر نیز چون طیف تجزیه شدهٔ نور آفتاب از فاصلهٔ نزدیک مرز میان رنگها مخدوش است اما از یک فاصلهٔ دور خطوط مرزی قابل تشخیص است. «من فقط سفیدی اسب را گریستم» یا «می خواهم خواب اقاقیا را بمیرم» (شاملو) عبارات هنری هستند که تنها در زبان شعر اتفاق می افتد و البته آن هم به ندرت. چنین زبانی منحصر به فرد است. در دیگر زبانهای هنری نیز این گونه است و در موسیقی تقریباً همیشه چنین

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

سپنمای شعر احمدرضا احمدی

است. زبان موسیقی تنها زبانی است که کمتر قابل انتقال به دیگر زبانهای هنری است.

احمدرضا احمدی متولد ۱۳۱۹، کرمان، شاعری که فروغ در نامه‌ای به او نوشت «احمدرضای عزیز وزن را فراموش نکن، به توان هزار فراموش نکن، حرف مرا گوش بده... یک روز خواهی فهمید که من راست گفتم». البته اینکه آیا فروغ راست گفت یا خیر قضاوت ساده‌ای نیست اما یک چیز روشن است، احمدرضا وزن را فراموش کرد آن هم به توان هزار. فریدون رهنما همان که راه و رسمی پیش پای شاملو گذاشت و زیر بال و پر شاعران و هنرمندان جوان زمان خود را گرفت، همو که در شکل گیری هنری متفاوت در ایران پیوسته تلاش کرد با چاپ اولین مجموعه شعر احمدی به نام طرح آن را به تاسی از سپنمای فرانسوی «موج نو» نامید. یعنی سال ۱۳۴۱. دهه‌ای که تعارض بین سنت و شبه‌تجددخواهی حکومت پهلوی از یک سو و تجددخواهی عدالت‌طلبانه (تمام نگرشها ذیل جنبش چپ) از سوی دیگر بیشتر شد. منتقدین آن دوره ادعا داشتند موج نو در برابر سمبولیسم قدعلم کرده است. تولد طرح طبعاً مثل هر جریانی، طرفدارانی و سخنگویانی پیدا کرد. اتفاقی که در هر مکان و زمانی به طور طبیعی رخ می دهد. شعر

احمدی را شعری سوررئالیسمی دانستند و می دانند. شعری که در فراواقعیت اتفاق می افتد.

چندان معلوم نیست که احمدرضا احمدی در ۲۲ سالگی یعنی زمان چاپ **طرح** آیا چیزی از مکاتب هنری شنیده بود یا نه؟ چیزی از سینمای موج نو می دانست یا نه؟ آیا فریدون رهنما دربارهٔ آنها با او حرف زده بود؟ او به عنوان آغازگر یک راه هیچ گاه در این باره صحبتی نکرده است. در هر حال احتمالاً شعر او نه بر اساس تئوری متولد شد و نه بر اساس مانیفیست بسط پیدا کرد. هر چند منتقدین زمانش سعی کردند که در حواشی آن دست به تئوری سازی بزنند. شعر احمدی به دلیل ویژگیهایش تن به یک تحلیل و بررسی و طبقه‌بندی نمی دهد. از این رو نقد آن هم نمی تواند چنین خواستی را تأمین کند. نمی توان شعر او را مانند دیگر شاعران تقسیم‌بندی کرد و آن را شرح داد. البته می توانیم دربارهٔ شعر او تخیل کنیم. از این رو در این مقاله سعی می‌کنم نه آن را در قالبی بگنجانم و نه دسته‌بندی‌اش کنم. بلکه دربارهٔ آن تخیل می کنم و در این تخیل ویژگیهایی را بر می‌شمارم مگر اینکه دایرهٔ واژگانی محدود شود و آن وقت به ناچار دست به گزینش اصطلاحاتی می زنم که عادت ذهن شده است. پیش از آن بهتر است اجمالی از نظریات منتقدین زمانش را پیش بکشم:

و آخرین خبر را نیافت

اسماعیل نوری علاء منتقد و شاعر بعد از چاپ **طرح** به عنوان سخنگوی موج نو تریبون این جریان را به دست گرفت. نوری علاء با نقد و شرح و توصیفهایش از شعر احمدی و پیروان شعری او سعی در تبیین آرای موج نوییها کرد.

سپس در کتابی با عنوان **صور و اسباب در شعر امروز ایران** به طور مفصل به شعر و شاعری و تقسیم بعدهای موج نو پرداخت. کتابی که به لحاظ تاریخ شعری هنوز هم خواندنی است، اگرچه نقدهای او و دوستانش از جمله مهرداد صمدی، نوعی نقض غرض بود. آنها از سویی شعر احمدی را متفاوت می دانستند که به معنا تن نمی دهد و از سوی دیگر در هنگام نقد به شرح و تفسیر و حتی معنی کردن آن، به سبک گذشته می پرداختند. حال آنکه شعر احمدی معنا نمی شود بلکه تخیل می شود.

نوری علاء شعر موج نو را متفاوت از شعر نیمایی می دانست و بنابراین می نویسد: «مشخصات خاص شعری این ادوات را که در شعر موج نو اهمیت‌شان برخلاف شعر نوی نیمایی از وظیفه عملی‌شان بیشتر است، می توان در این علتها جست‌وجو کرد:

۱ـ شاعر به بارهای اجتماعی و تاریخی ادوات شعری نظر دارد.

۲ـ شاعر شکل گیری این ادوات را مورد توجه قرار می دهد.

۳ـ قدرت خیال‌انگیزی و نیز تجسم آن را مورد استفاده قرار می دهد.»

سپس گل میخ را از شعر «از من برای پرنده فلزی» مثال می آورد و می نویسد: «این کلمه مثلاً یادآور زندگی گذشتهٔ ماست، یادآور محیطی است که در آن درهای خانه‌ها به شکل خاصی تزئین می شد و به طور خلاصه می توان گفت که این کلمه تلویحاً به یک زمان معین از تاریخ زندگی اجتماعی اشاره می کند. (هم‌چنین) کلمهٔ «گل میخ» از ترکیب دو کلمهٔ گل و میخ به‌وجود آمده است. هر یک از این کلمات در مرحلهٔ اول دارای خواص دوگانه‌ای هستند که قبل از این ذکر آن رفت (یعنی وظیفه عملی و بارهای تاریخی و اجتماعی) و در مرحله دوم یادآور شیء ثالثی هستند که در عین گل بودن خاصیت میخ را دارد و در عین میخ بودن به خود شکل گل گرفته است. به عبارت دیگر: تضاد درونی موجود در عنصر ترکیبی گل میخ شخصیت سومی برای آن فراهم می آورد (و بالاخره) کلمات از کلمه بودن معاف می‌شوند تا تبدیل به همان شیء شوند که بر آن

دلالت می‌کنند و در نتیجه مورد استعمال آنها مطمح نظر قرار می‌گیرد.» (از صور و اسباب...) همچنین مهرداد صمدی مترجم **چهار کوارتت** تی. اس. الیوت شعر او را نوعی ایماژیسم و حتی متفاوت‌تر و بهتر از شعر ایماژیسم انگلیسی دانست. او نیز در بخشی از نقد خود به معنایابی برای شعر احمدی دست می‌زند. در حالی که می‌گوید: «شعر او دارای بیان تصویری است، یعنی به جای آنکه او در کلمه فکر کند در تصویر فکر می‌کند. به جای آنکه با واژه‌های مجرد حرف بزند با تصاویر قابل لمس حرف می‌زند...» (**تاریخ تحلیلی شعر نو**، ج ۳، شمس لنگرودی، ص ۱۶۲) او معتقد است احمدرضا احمدی بر بسیاری از جمله فروغ تأثیر گذاشت و البته «تأثرپذیری خود او ناخودآگاهانه و اغلب هم توارد استعاره و یا حتی یک کلمه است.»

از سوی دیگر رضا براهنی شعر شاعران موج نو را با جنینهای در الکل مقایسه کرد و شعر احمدی را «برخورد صمیمیت با سوءتفاهم» دانست. «دنیای احمدی دنیای زیبایی‌های قراردادی با ابعاد قراردادی نیست.» (همان، ص ۵۵۰) او با انتقاد از چنین شعرهایی آنها را شعرهایی گسیخته نامید که سطرهای آن هیچ ارتباط ارگانیکی با هم ندارند. او سطرهایی از چند شعر مختلف از چند شاعر مختلف را بدون پیش‌زمینه‌ای با هم مخلوط کرد و از آنها شعری تازه ساخت و نشان داد که در کلیت چنین اشعاری اتفاقی نمی‌افتد. چنین ایرادی بجا بود و البته تقریباً کسی به آن توجهی نکرد. هرچند سی سال بعد یعنی در دهۀ هفتاد چنین تکنیکی را خود براهنی به کار گرفت!!

در مجموع می‌توان ویژگیهای شعر موج نو را به صورت زیر مشخص ساخت که البته بعضی از آنها با شعر احمدی همخوانی دارد و بعضی دیگر هیچ ارتباطی با آن ندارد:

۱ـ تصویرگرایی ناب. ۲ـ به کار بردن شیوۀ داستان در داستان (مانند **هزار و یک شب**). ۳ـ دارای محور عرضی و نه ارتباط طولی؛ همچون غزلهای کلاسیک سطرهایی در شعر وجود دارد که از نظر ساختمان شبیه به هم هستند اما از نظر معنایی ربطی به هم ندارند. یعنی رابطۀ علت و معلولی در آنها کم‌رنگ می‌شود. ۴ـ پایانها اغلب تجریدی و جزئی است. ۵ـ هیچ چیز به صورت نماد و سمبل به کار نمی‌رود و هر چیز در شعر بلاواسطه ارائه می‌شود. ۶ـ وزن، ادبیت، احساسات، ایهام و ایجاز و حتی معنا در آن به چشم نمی‌خورد. ۷ـ مخالف هرگونه تعهد. ۸ـ وظیفه عملی و روزمره کلمات و زبان از خود کلمات جداست؛ ایجاد مناسباتی دیگر بین کلمات، اشکال و اشیاء، ایجاد فضای ذهنی تازه و دور از ذهن نه از طریق توصیف و تشریح بلکه از طریق فضاسازی و آن هم نه سطر به سطر که در کلیت یک شعر. ۹ـ آشنایی‌زدایی از کارکرد زبان. (آشنایی‌زدایی احمدی ناخودآگاه صورت می‌گیرد. او با قصد قبلی و با هدف زبان‌سازی در شعر دست به این کار نمی‌زند.). ۱۰ـ پرهیز از توصیف و روی آوردن به نشان دادن چیزی.

هزار پله مانده به دریا

احتمالاً اگر احمدرضا احمدی در آغاز دهۀ هفتاد، نوزده ساله می‌شد و **طرح** را به چاپ می‌رساند از اقبال بیشتری برخوردار می‌شد. زمانی که سینمای بی قصه و روایت، خواست کیارستمی بود و توانست مخاطبان زیادی را گرد هم آورد. اصولاً می‌توان حرکت عباس کیارستمی را در سینما در دهۀ هفتاد مشابه حرکت احمدرضا احمدی در شعر دهۀ چهل دانست.

همان‌طور که اشاره شد شعر احمدرضا احمدی را به دلیل خصوصیات فردی‌اش نمی‌توان قالب‌بندی و دسته‌بندی کرد. با کمی خطا می‌توان پوست‌اندازهای شعری او را در سه دورۀ کلی تقسیم کرد: دورۀ اول که احمدی در زبان شعری آوانگارد بود و طبعاً رادیکال عمل می‌کرد، این دوره با چاپ **طرح** آغاز شد. او در همین مجموعه «برای نشان دادن عصیان و اعتراضش به سنت رسمی شعر، قصیدۀ بلندبالایی نوشت (**تاریخ تحلیلی**، ج ۳، صَ ۳۴) و فقط یک عبارت را مدام تکرار کرد:

شب حزین و من غمین و ره دراز
شب حزین و من غمین و ره دراز
شب حزین و من غمین و ره دراز
.....

دوره دوم که در دهۀ پنجاه با تأثیر از محیط اجتماعی و شرایط روز که رو به انقلابی شدن حرکت می‌کرد. درگیریهای چریکی آغاز شده بود و شعر و هنر آن دوره بی‌تأثیر از آن نمانده بود. حتی شعر احمدی که به فرمالیسم یا «هنر برای هنر» گرایش داشت. ویژگی این دوره در دو مجموعه شعر **من فقط سفیدی اسب را گریستم** و **ماروی زمین هستیم** مشهود است.

دورۀ سوم که کمابیش از دهۀ هفتاد شکل گرفت، دیگر از آن تصاویر غامض و رادیکال اولیه کمتر خبری بود و شعرها به روانی و یکپارچگی بیشتری نزدیک شد. ازجمله مجموعه شعرهای **لکه‌ای از عمر بر دیوار بود** یا **عاشقی بود که صبحگاه دیر به مسافرخانه آمده بود.**

در قرائتهای پی در پی مجموعه شعرهای احمدی چند نکته مورد توجه قرار گرفت که ذیل سه عنوان آن را مطرح می‌کنم:

۱ـ سینمای شعر
۲ـ نوستالژیا و اندوه
۳ـ هیچ‌انگاری

سینمای شعر

وقتی از سینمای شعر حرف می‌زنم قطعاً منظورم سینمای شاعرانه نیست. سینمای شاعرانه هم البته می‌تواند ذیل سینمای شعر قرار گیرد. عباراتی نظیر «ماه را می‌چینم» یا «دستهایم را در باغچه می‌کارم، می‌دانم، می‌دانم سبز خواهد شد» (فروغ) و تصاویر بی‌شمار دیگری که قابلیت انتقال به زبان هنری دیگری ازجمله انیمیشن را دارند، تمامی اینها مربوط به سینمای شاعرانه یا نقاشی انتزاعی هستند، اما آنچه که احمدی به خوبی تصویر و بر آن پافشاری می‌کند مربوط به سینمای شعر است: «من فقط سفیدی اسب را گریستم» تنها در سینمای شعر اتفاق می‌افتد که قابل انتقال به ساحت دیگری نیستند. نمی‌شود حتی آن را معنا کرد. بلکه هر فردی می‌تواند فضای آن را حس کند. همین.

از این گذشته تقریباً تمامی شعرهای احمدی، سینما هستند. سینمایی که در آن قصه و داستان تراتب و توالی زمانی ندارند. فیلمنامه آن بیش از دو یا سه صفحه نیست آن هم با حداقل اقتصاد کلمات. شاید بهتر باشد بگوییم دوربینی فی البداهه تصویربرداری می‌کند. در این میان هم من راوی وجود دارد و هم تو یا شمای مخاطب. همچنین ممکن است بیش از یک دوربین وجود داشته باشد. یک دوربینی که دوربین دیگری را در انتها برملا می‌کند و یا ضمایر دیگری که نقش بازی می‌کنند. شعرهای احمدی دارای سکانسها و پلانهای صریحی است. شاید از همین روست که شعرهای او، دارای جملات فعلیه هستند تا اسمیه. زیرا در سینما هر حرکت دوربین با فعلی به پایان می‌رسد. در شعر احمدی دور و گردش وجود ندارد. اگر صحنهٔ اول با گلدان شروع می‌شود، صحنهٔ آخر ممکن است کنار دریا پایان گیرد.

گاهی می‌توان شعرهای او را فیلمنامه‌های داستان مستند نامید.

در چنین سینمایی، طرح خرده خرده روایت می‌شود. بنابراین برآیند «خرده روایتها» بیشتر است تا «روایتهای کلان» مثل شعر شاملو. البته انقطاع در روایت به غلط ضدروایت تعبیر شده است چرا که هر ضد روایتی، خود یک روایت است. گاهی هم خرده روایت را کنار روایت کلان می‌نشاند که همیشه هم موفق از آب درنمی‌آید. در شعرهای اولیه‌اش جزء بیشتر بود و شعرهای آخرش آمیخته به کل است.

از آن شبانگاه که من آمده‌ام
حقیقت عشق
برف بود
که آب می‌شد
با من بگویید
که من می‌توانم در آفتاب
دو سه بارگیاه را
تلفظ کنم

ویرانه‌های دل را به باد بسپار

شعر با روایت کلانی به نام عشق آغاز شده است سپس احمدی به زیبایی دوای قلب را در شعر ظاهر می‌کند. همچنین نباید از شبکهٔ تداعی ذهن که بین عشق و بیماری قلبی ایجاد شده، غافل شد.

و در ساعت مقرر
دوای قلبم را خورده‌ام

در پایان شعر، نوستالژیا و اندوه و سکوت همیشگی احمدرضا احمدی به میان می‌آید. اما این شعر دارای دو سکانس است: سکانس اول در خانه: سکانس دوم در خیابان. او دوای قلب را در ساعت مقرر می‌خورد سپس با «بی‌کرانه بوسه‌هایی» که به جا گذاشته به خیابان می‌آید که دارای دو پلان است: اول، ساعت را از عابران می‌پرسد دوم، راوی در جلوی دوربین حاضر می‌شود و اعلام می‌کند که عابران سکوت کردند.

به خیابان آمدم
و ساعت زیستن را
از عابران
پرسیدم
اکنون به شما می‌گویم
عابران سکوت کردند

در شعری ممکن است چند طرح و روایت وجود داشته باشد که در شبکهٔ تداعی ذهن خواننده ثبت نشود و از یاد برود. اما در سینمای شعر او دوربین بیشتر از هر چیز تصویر نشان می‌دهد تا اکشن. یک تصویر کات می‌شود و با یک کلوزآپ یا لانگ‌شات ادامه می‌یابد و گاهی در پایان دوربین در پشت صحنه هست که آن یکی دوربین متن را نشان می‌دهد.

۱) همیشه سایه‌اش بر دیوار بود
۲) روی دیوار یک پنجره بود
۳) همیشه از پنجره
که داخل را نگاه می‌کردم
۴) چای را گرم می‌کرد
۵) در غم خلاصه می‌شد (دوربین پشت صحنه)

یا

۱) در یک بعدازظهر
به انتهای باغ رفت
۲) در پاییز و در کنار
استخر قدیمی
دوباره از سماور چای ریخت و نوشید
۳) استخر قدیمی است (دوربین دوم)

شعرهای احمدی همچنین فیلمهای تارکوفسکی، آنجلوپولوس، کیارستمی و... را تداعی می‌کند یا درست‌تر برعکس. اگر صحنه بازشدن نخ گاموا را در فیلم بسیار زیبای «سینما پارادیزو» دیده باشید، حتماً سری به مجموعهٔ شعر **هزار پله به دریا** مانده است احمدرضا بزنید تا با سینمای او را بشنوید. با این توضیح که کتاب او خیلی پیشتر از فیلم جوزپه تورناتوره ساخته شده است.

نوستالژیا و اندوه - سکوت و سکون

اندوه از همان ابتدا در شعرهای احمدی بسامد بالایی داشت. آنچه تازه نیست لای لای ساعت دیواری کهن است بر نوزاد خود که:

فرجام همه‌ی راهها به اندوه می انجامد

طرح

اما اجرای اندوه در شعرهایش سانتی مانتالیسم نیست. درواقع خیلی جدی و خشک و گاه خشن است. آدم را یاد داستانهای همینگوی می اندازد. (مثلاً **گربه در زیر باران** نوشته همینگوی). جملاتی ضربتی گاه کوتاه. دارای اندوهی که چیزی از آن توصیف نمی‌شود:

آن قدر راه نزدیک شد
آن قدر به خانه نزدیک بودم
که روی صندلی بودم
بیرون از خانه باران بود

او جملات را خشک می کند و به دیوار شعرش می آویزد و در این خشک کردنها هیچگاه اندوه و حزن از یاد نمی‌رود:

زمستان هایی که خشک کرده‌ام
و بر دیوار آویخته‌ام
پندارش دریا، اندوه و صدا
ابر و دلتنگی و شاخساران در نام
که شکسته و نستعلیق
روان آدمی را به بازی و حزن می گیرند

شعرهای احمدی آدمی را به فضایی می برد که در آن بیابان است، شهرستانهای کوچک دور دست که خانه‌هایش دیوارهای سفید دارند و کویری همیشه صلاة ظهر است و همه چیز به خواب رفته. احمدی زاده کرمان است، یک شهر کویری، به رغم آشنایی زدایی‌هایش، اما شعرش از خود عصیانی را عیان نمی کند. جغرافیای شعرش بیشتر به مکانهای جادویی مانند است. همه چیز خواب زده که سنگین می گذرد.

هوای پنهان را
به خانه می آورم
زنان در آینه
دفن می شوند
خانه حزن و متروک
در خزر و مه دریا
یکبار دیگر رؤیت شد

و نوستالژیای او را باید در دروازه مادر در شعرهایش جست وجو کرد. آیا همان داستان کهنه و همیشگی نیست؟ دور افتادن از ذات خود؟

در آن غروب ماه اسفند
از همه‌ی یاران شاعرم
در این ایوان یاد کرده‌ام
مادرم
در این ایوان
در روزی بارانی
سفره را پهن کرده بود
برای فهرست عمر من
ناتمام گریه کرده بود

ویرانه‌های دل را به باد می سپارم

دوگانه زندگی مرگ (ویرانی آبادانی) در شعر احمدی زیاد به چشم می خورد. البته ذهن تقارن گرا نمی تواند این دو را کنار هم بنشاند.

ناباورانه اندوه را باور می کنم
زمین از سیلاب های بهاری مطمئن
گندم ها را در دل می پروراند

ذهن تقارن گرا می گوید گندم یعنی نان، یعنی حیات و بقا. چگونه این اندوه و گندم کنار هم قرار می گیرند؟ در حالی که وجود این گندم نباید اندوهی را در پیش و پس داشته باشد. اما احمدی در این دوگانه به سر می برد.

در عین اعتقاد به ویرانی اما معتقد است آبادانی به هر صورت پا می گیرد. اتفاقی که در سپیدمای دهه هفتاد به وقوع رخ داد. در دل هر حادثه تلخی، امید و طنزی وجود دارد. گویی زندگی است که مرگ را می فشارد.

دو نکته حاشیه‌ای در شعر احمدی قابل ذکر است. اول اینکه سطربندیها و نوع نگارش شعرهای احمدی دارای هیچ منطقی نیست بلکه ضدمنطق است. به نظرم شعرهایی را که می‌شود راحت‌تر خواند با تقطیع نابجا خواندنش دشوارتر شده است و من چنین تقطیعهای بی مورد را هرگز درک نکردم. دوم اینکه احمدرضا احمدی عنوانهای درخشانی را برای کتابهایش انتخاب می کند که بازگویی آنها خالی از فایده نیست:

وقت خوب مصائب: من فقط سفیدی اسب را گریستم: هزار پله به دریا مانده است: قافیه در باد گم شد: لکه‌ای از عمر بر دیوار: ویرانه‌های دل را به باد می سپارم: عاشقی بود که صبحگاه دیر به مسافرخانه آمده بود: یک منظومه دیریاب در برف و باران یافت شد

و در پایان یکی از درخشان ترین شعرهای ماندگار را که به نظر من به آن کمتر توجه شده می خوانیم:

من تمام پله‌ها را آبی رفتم
آسمان خانه‌ی ما
آسمان خانه‌ی همسایه نبود
من تمام پله‌ها را که به عمق گندم می رفت
گز سنه رفتم
من به دنبال سفیدی اسب
در تمام گندمزار فقط یک جاده را می دیدم
که پدرم با موهای سفید از آن می گذشت
من تمام گندمزار را تنها آمده بودم
پدرم را دیده بودم
و هنوز نمی توانستم بگویم: اسب من
من فقط سفیدی اسب را گریستم
اسب مرا درو کردند