● علیرضا بهنام

## نگاهی به کارنامه‌ی شعری احمدرضا احمدی با تمرکز بر دفتر طرح

# عبوری همه جانبه از محدودیت‌های بیان

در میان شاعران یک عصر همیشه نام هایی هست که به اعتبار تفاوت آثار صاحبانشان و تداوم این تفاوت در طول زمان به تعریفی ویژه از شعر دلالت می کنند. این شاعران، موسس سبک خویش‌اند و به رغم متاثر کردن فضای عمومی شعر از حضور خود در نهایت با تمام تفاوت هایشان بر منشی تک نفره در شعر نام می گذارند و می گذرند. تفاوت عمده ی این گروه از شاعران با بقیه در این است که شعر آنها بیش از آن که بر ویژگی های عرضی سخن شاعرانه و تمهیدهای بیانی شالوده گسترده باشد بر دریافت های شخصی شاعر از جهان و درونی شدگی این دریافت هاست که تکیه می کند.

احمدرضا احمدی در زمانه ی ما از جمله شاعرانی است که به این دسته تعلق دارد. او که در سال پر شعر ۴۱ و در ۲۲ سالگی با نخستین دفتر شعرش تفاوت های عمده ی ذهن و زبان شاعرانه ی خویش را با شاعران همروزگارش به نمایش گذاشت از آن پس تا همین امروز با مختصر تغییری همان روش را ادامه می دهد. بنا براین برای درک ویژگی های شعری احمدی کافی است که ویژگی های این نخستین دفتر شعر او را برشماریم و اندک لحظه های تکامل و تغییر را درمسیر چهار و نیم دهه ای شعر او نشان بدهیم.

در مواجهه با دفتر «طرح» نخستین ویژگی عمده ای که بی درنگ در ذهن خواننده رسوب می کند عبور شعرها از محدودیت های نوشتار و نزدیک شدن آنها به دیگر شکل‌های بیان هنری است. این نزدیکی در دو مسیر شکل و موسیقی اتفاق می افتد که یکدیگر را در رسیدن به کلی نظام مند در زبان یاری می کنند. شکل شعرها در دفتر طرح به گونه ای است که با کوچک و بزرگ شدن حروف و چینش منطقی سطرها در صفحه، ترکیبی گرافیکی از سیاهی حروف و سپیدی کاغذ را پیش چشم خواننده نمودار می سازد. در عین حال این تاکید بر طراحی شکلی شعرها بر خلاف نمونه های شعر کانکریت به بازنمایی مفهومی مستقل از نوشتار منجر نمی شود وتنها در خدمت تاکیدهای آوایی و معنایی خود شعر قرار می گیرد. به بیان دیگر شکل شعرهای احمدرضا احمدی جزیی از کل نظام مند شعر اوست نه تمهیدی در عرض شعر و برای مفهوم بخشیدن به چیزی که کلمات امکان حمل بار آن را نیافته اند.

موسیقی شعر احمدرضا احمدی در این کتاب نیز سوای تفاوت عمده ای که با تلقی معمول از موسیقی شعر دارد نقشی شبیه به همان شگردهای دیداری را ایفا می کند. با توجه به این که لااقل درمنابعی که من از آنها خبر دارم از موسیقی این شعرها سخن چندانی در میان نیست تصور می کنم در اینجا لازم

است بحث را کمی بیشتر بگشاییم تا ببینیم در این موسیقی غیر متعارف چه نکته ای وجود دارد که آن را به پیشنهادی – هنوز – تازه برای شعر فارسی مبدل کرده است.
چنان که می دانیم دو نوع موسیقی شناخته شده در شعر مدرن فارسی وجود دارد که کمابیش نزد بیشتر شاعران محبوبیت داشته اند. نخست موسیقی مبتنی بر اوزان عروضی است که در شعر مدرن ما نیز در شکل بحور نیمایی تداوم یافته و دیگری موسیقی مبتنی بر تکرار و همنشینی واژگان که بهترین اجرای آن در آثار شاملو دیدنی است. دیگر شکل های موسیقی شعر در آثار مدرن فارسی به استثنای شعرهای احمدی هر کدام تلفیقی از این دو گونه ی اصلی به شمار می روند. این در حالی است که شعرهای احمدی را به دلیل جدابودن از این دو گونه ی مسلط تا مدت ها فاقد موسیقی فرض می‌کرده‌اند.
برای درک شکل موسیقی شعرهای دفتر طرح لازم است ببینیم چه عواملی در این شعرها به شکل گیری موسیقی کمک می کنند. به همین منظور شعر «و آنچه تازه نیست» را برگزیده ام:
آنچه تازه نیست لای لای ساعت دیواری کهن است بر نوزاد خود

**که:**

فرجام همه‌ی راه ها به اندوه می‌انجامد
و سکوت دلیل پذیر نمی تواند بود
سکوت خطا نیست اما جذبه ندارد
سکوت ها، پندارها، تا مرز رویا تاریک و وهم انگیزند
و حقیقت مرده تلاش می کند
سقف هر پناهگاه، سفالین و نفوذناپذیر است
و آسمان آبی نیست
انباشته از تاریکی است

پنجره را که گشودم شب بوی غم می داد
ستاره ها را که چیدم در میان دستمال کولی‌ها پلاسیدند
شکوفه های نورسته خسته بودندو در یخبندان شب مردند
ساعت دیواری گنگ بود و اشتیاق ضجه داشت
و اندوه باغ، گل‌های یخ را آب کرد
اما فرجام این کوره راه به اندوه و اشتیاق انجامید[1]

در این شعر موسیقی در سطری بلند آغاز می شود که حکم اورتوری در یک سوناتین (سونات کوتاه) کلاسیک را دارد. این سطر که خود از سه قسمت « آنچه تازه نیست» و «لای لای ساعت دیواری کهن است» و «بر نوزاد خود» تشکیل می شود شامل شروع، اوج و فرود لازم برای یک اورتور است. در قسمت شروع، شعر با یک هجای بلند و دو هجای کوتاه آغاز می شود و در قسمت فرود با یک هجای کوتاه پایان می پذیرد. شاعر در قسمت اوج با توالی دو هجای بلند در واژه ی «لای لای» موسیقی سطر

را به رخ می کشد و گوش خواننده را با ملودی اصلی قطعه آشنا می کند. در سطر بعدی « که » ی تنها که با حروف سیاه برجسته شده است نقش سکوت میان اورتور و موومان اول را ایفا می کند.
در ادامه ی شعر دو بند وجود دارند که هرکدام با ملودی مستقل خود نقش موومان های این سوناتین را ایفا می کنند. در بند اول جمله های کوتاه و مقطع ریتمی تند به قطعه می دهند و به آن لحنی حماسی می بخشند و در بند دوم جمله های بلند تر و پیوسته تر آرامش لازم برای فرود قطعه را ایجاد می کنند. چنان که در نهایت درست مثل پایان بندی لفظی شعر، موسیقی شعر نیز تلفیقی از اندوه و اشتیاق را با لحنی حماسی به خواننده القا می کند. شکل کلی قطعه با تغییرهای حسی لحن و ملودی های مستقل سطرها که در هر بند از منطقی مشترک پیروی می کنند یادآور سوناتین های کلیسایی واگنر است که در جوانی تصنیف کرده بود.
درست همین جاست که موسیقی و کلام در شعر به آن یگانگی پیش گفته می رسند. در واقع در این شعر تا پیش از سطر « انباشته از تاریکی است» نوع روایت به شدت یادآور کتب مقدس است. حکم هایی قطعی و آهنگین و لحن خطابی شعر که مخاطب آن نامعلوم است به اضافه ی دایره ی واژگانی فاخر آن که در عین حال به عینیت نزدیک بوده و برای عموم خوانندگان قابل لمس است از جمله ویژگی هایی است که زبان شعر را به زبان کتاب های مقدس و به خصوص عهد عتیق نزدیک می کند. در ادامه ی شعر نیز اگر چه شکل ظاهری روایت به اول شخص تغییر می کند اما همین روایت اول شخص نیز باز به روایت های اول شخص در بخش هایی از کتاب مقدس – و به طور مشخص مزامیر داوود – پهلو می زند. این نکته یعنی هماهنگی اجزای شعر اعم از روایت، موسیقی و دایره ی واژگانی از این شعر و دیگر شعرهای «طرح» – که می توان نشان داد از منطق مشابهی پیروی می کنند – کلیتی منسجم می سازد که حاوی پیشنهادهای جدیدی به شعر فارسی است. از میان این پیشنهادها اتفاقی که در موسیقی شعر احمدرضا احمدی رخ می دهد به دلایل مختلف اهمیت بیشتری دارد. از عمده ترین این دلایل می توان به شکستن بن بست رابطه ی شعر با موسیقی اشاره کرد. در شعرهای مبتنی بر عروض فرمول های آهنگین کردن زبان، شعر را در جهتی پیش می برند که به لحاظ نظری نمی تواند پذیرای چیزی بیش از یک ملودی ساده و تکرار شونده باشد و در موسیقی شاملویی نقش خواننده ی شعر در درک یا عدم درک موسیقی شعر انکار نشدنی است دلیل این امر هم چیزی جز این نیست که شعر شاملویی همان طور که پیش تر اشاره کردم با تکرار قافیه های درونی، تکرار سطرها و جناس های لفظی ایجاد موسیقی می کند که همه ی این عوامل به درست خوانده شدن شعر برای درک موسیقی بستگی دارند. موسیقی شعر احمدرضا احمدی از هر دو عیب پیش گفته مبراست و به سبب داشتن طرح موسیقایی و ترکیب ملودی ها امکانات متنوع تری را پیش روی شاعر قرار می دهد که از این لحاظ بر دیگر انواع موسیقی شعر ترجیح دارد و تنها موسیقی موجود در شعر فارسی که از این نظر با آن برابری می کند موسیقی حاصل از تلفیق دو نوع موسیقی پیش گفته است که پس از کتاب خطاب به پروانه ها در شعر فارسی مورد استعمال قرار می گیرد.
شعر احمدی پس از کتاب طرح تا ده سال کمابیش همین ویژگی ها را حفظ کرد و سرانجام در سال ۵۲ با کتاب «ما روی زمین هستیم» تغییرهایی کرد که آن را به شکلی که تا کنون حفظ کرده است رساند. آنچه در این کتاب دستخوش تغییر شده بود نه موسیقی شعر احمدی بود و نه تاثیرپذیری اش از کتاب مقدس . او از این کتاب به بعد تنها حرکتی را از ذهنیت به عینیت و از استعاره به مجاز تجربه کرد که روایت های او را هر چه بیشتر برای خواننده ملموس و قابل دسترس ساخته است. این در حالی است

که حرکت های پرتابی ذهن شاعر در زبان همچنان در کارند تا با غافلگیر کردن خواننده او را به اوج لذت برسانند. نمونه هایی از این حرکت های پرتابی از این قرار است:

صدا
در تماس با ما بود[۲]

دست هایمان را از نو شناختیم
گرم و گوناگون و زنده بود[۳]

من تو را سرتاسر نبودم[۴]

چنان که مشهود است در این سطرها حادثه ی شعری به جای محور معمول جانشینی در محور همنشینی است که روی می دهد و حاصل تداخل نقش واژه ها در شکل گیری جمله است.
در نهایت می توان چنین جمع بندی کرد که شعر احمدرضا احمدی در طول بیش از چهار دهه حضور مستمر در فضای شعر فارسی همچنان خصلت پیشنهاد دهندگی و تازگی خود را حفظ کرده است و ظرفیت های کشف نشده ی آن به قدری زیاد است که می تواند تا مدت ها الهام بخش حاضران این عرصه قرار گیرد.

---

۱ . همه ی آن سالها، مجموعه ی پنج دفتر شعر از احمدرضا احمدی، نشر مرکز، ۱۳۷۱ صفحه ی ۱۸
۲ . همان ۱۰۵
۳ . همان ۱۰۶
۴ . همان ۳۱۴

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی