تأثیر مدرنیسم در شعر احمدرضا احمدی

دکتر احمد طحان[1]
خلیل نیکخواه[2]

چکیده

«مدرنیسم» در حوزه‌های علوم مختلف، ویژگی‌های خاص خود را دارد، از جمله در ادبیات که به عنوان گرایشی فرهنگی ـ هنری و نظام زیبایی‌شناختی از آن یاد می‌شود. «تاریخچه‌ی مدرنیسم در اروپا و ایران»، «کاربرد و معنای مدرنیسم در حوزه‌ی ادبیات» و «ویژگی‌های آثار ادبی مدرن»، از جمله موضوعاتی است که در این مقاله به آن‌ها اشاره شده است و از میان شاعران معاصر احمدرضا احمدی به عنوان یکی از اصلی‌ترین چهره‌های شاخص شعر مدرن معرفی می‌گردد که از همان آغاز دهه‌ی چهل با تأثیرپذیری از مکاتب ادبی غرب و فضای نسبتاً باز سیاسی ـ اجتماعی ایران راه تازه‌ای را درعرصه شعر معاصر در پیش می‌گیرد که عمده‌ترین شاخصه‌ی آن تعهدگریزی و پیچیدگی شعرهای او است، البته پس از مدتی زبان شعری‌اش رو به سادگی می‌گذارد ـ با این وجود هرچند نمی‌توان او را شاعری مطلقاً مدرن به شمار آورد، اما بسیاری از ویژگی‌های شعر مدرن در آثار او دیده می‌شود.

کلیدواژه: ویژگی‌های مدرن، احمدرضا احمدی، مدرنیسم، شعر مدرن، شعر معاصر

---

۱. عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد فیروزآباد
۲. دانشجوی کارشناسی ارشد دانشگاه آزاد اسلامی واحد فیروزآباد

مقدمه

به علت گستره‌ی معنایی مدرنیسم و اختلاف دیدگاه‌ها در این زمینه تا کنون تعریف یکسان و جامعی از آن ارائه نشده است. اما در تشریح و توصیف آن می‌توان گفت که مدرنیسم مفهوم بسیار وسیعی دارد که در علم و تکنولوژی، جامعه شناسی و فلسفه و هنرهای مختلف نمود می‌یابد. اگر مفهوم «مدرن» در صنعت و تکنولوژی به منزله تغییر و تحول و نو شدن در علوم و مظاهر تمدن جدید باشد، در فلسفه و جامعه شناسی به معنای درک ذهنی تازه‌ای از جهان و هستی است که «فرد» و «خرد» در آن اهمیت اساسی می‌یابند و شاخص‌ترین ویژگی آن، همان تغییر و تحولات دائمی است که «نو بودن و تازگی» را همیشه در خود دارد.

اگر بخواهیم نمایی کلی از آغاز پیدایش مفهوم مدرن در فرهنگ غرب ارائه دهیم، می‌توان از تضاد میان «باستانی‌ها» و «مدرن‌ها» در قرون وسطی موضوع را پی گرفت، تا به دوره‌ی «رنسانس» رسید که اصطلاحاتی نظیر «رفرماسیون»، بیانگر دوران تازه‌ی اروپا باشد. سپس در قرن هجدهم یعنی در عصر روشنگری، اروپا شاهد انقلاب صنعتی و انقلاب فرانسه است که مفاهیم مدرن نظیر «عقل‌گرایی» در این دوران مطرح می‌گردد، تا این که پس از جنگ‌های جهانی که «مدرنیسم»، معنا و مفهوم امروزی خود را می‌یابد. نگاهی اجمالی به سیر تاریخی «مدرنیسم» در اروپا نشان می‌دهد که مدرنیسم طی قرن‌ها در بستر فرهنگ و تمدن غرب شکل گرفته است و همگام با تحولات ذهنی و فکری مردمان آن سرزمین، مظاهر آن تمدن یعنی علم و تکنولوژی نیز رو به نوسازی و پیشرفت داشته است.

در کتاب «مدرنیسم از ۱۸۹۰ تا ۱۹۳۰»، مدرنیسم در معنای محدود آن به سبک‌های خاصی در ادبیات، هنر و معماری اطلاق شده اما در معنایی وسیع‌تر، گفته شده که کل فرهنگ مدرنیته را در بر می‌گیرد. یا کسانی نظیر «شولت شاس»

از مدرنیسم به عنوان گرایشی فرهنگی که از دل مدرنیته بر آمده سخن گفته‌اند (ضیمران، ۱۳۸۳: ۶۲). این نظریه‌ها نشان می‌دهد که مدرنیسم به عنوان یک گرایش فرهنگی با هنر و ادبیات پیوند می‌یابد و شاید جامع‌ترین تعریف در کتاب «درآمدی بر مدرنیسم در ادبیات» آمده باشد:

«مدرنیسم به تغییرات فرهنگی و زیبایی‌شناختی در هنر و ادبیات پس از جنگ جهانی اول اطلاق می‌شود و پاسخی است، به حس درهم ریختگی اجتماعی زمان خود... مدرنیسم به گستی تمام عیار و رادیکال از سنت‌های هنری و فرهنگی غرب و شکل‌های نوین بیان هنری اطلاق می‌شود. متفکران در این دوره منطق‌گرایی، قطعیات دنیای قدیم در حوزه‌ی ساختار اجتماع، مذهب، اخلاقیات و تلقی سنتی از انسان را به تمسخر گرفته و نقد می‌کنند» (نجومیان، ۱۳۸۳: ۱۸).

در اواخر قرن نوزدهم و قرن بیستم شیوه‌های بیان در آثار ادبی و هنری دچار تغیر و تحول می‌گردد و مکتب‌های ادبی هنری مدرنی نظیر سوررئالیسم[۱]، دادائیسم[۲]، اکسپرسیونیسم[۳]، امپرسیونیسم[۴]، فوتوریسم[۵]، ایماژیسم[۶] و... ظهوری می‌یابند. در مورد ویژگی‌های آثار ادبی مدرن نیز باید گفت که هرچند نمی‌توان ویژگی‌هایی ثابت و یکسان برای همه‌ی آثار هنری و ادبی مدرن برشمرد، اما برخی صاحب‌نظران به ویژگی‌هایی نظیر فردگرایی، اعتراض به جهان صنعتی مدرن، نسبی‌نگری، تکثرگرایی، انعکاس شهر با تمام جلوه‌های آن، تصویرسازی، هنجارگریزی، چندپارگی، تجربه‌گرایی در شیوه‌های نگارش، عدم قدرت ارتباط و بیان و... به عنوان ویژگی‌های ادبیات مدرن اشاره کرده‌اند (همان، ۳۵-۱۹).

از آنجا که نخستین اندیشه‌ها و تکاپوهای نوگرایانه و اصلاح‌گرایانه در عصر قاجار و انقلاب مشروطه شکل می‌گیرد، از همین‌رو این دوران را نقطه‌ی آغاز شعر معاصر و تجربه‌های نوآورانه‌ی نیما یوشیج را شروع تجدد و نوآوری در عرصه شعر امروز

می‌دانند، اما باید دهه‌ی چهل را به عنوان نقطه‌ی عطفی در تاریخ شعر مدرن ایران به شمار آورد. زیرا در این سال‌ها به دلیل عوامل مختلفی نظیر فضای نسبتاً باز سیاسی، اصلاحات ارضی، نوگرایی در عرصه‌های فرهنگی، افزایش نشریات هنری ـ ادبی، تاثیرپذیری از مکتب‌های ادبی جهان و... بستر مناسبی برای جریان‌های شعری مدرن و پیشتاز نظیر «موج نو» و «حجم» و... هموار می‌گردد، تا نخستین جریان‌های شعری مدرن مجال بروز و ظهور یابند.

احمدرضا احمدی از نخستین افرادی است که در دهه‌ی چهل با تاثیرپذیری از شعر مدرن غرب، شیوه‌ای تازه در شعر معاصر بنیان نهاد جریان شعری موج نو که احمدی یکی از مبتکران اصلی آن بود، مدرنیستی آن سال‌ها بود شبه مدرنیستی از این‌رو که تغییر و تحولات اعمال شده عمدتاً روبنایی و ظاهری بودند تا تحولاتی اساسی و زیربنایی و همچنین آمال و آرزوهای جوانان خسته از آه و ناله رمانتیک و سمبولیسم سیاسی ـ اجتماعی را برآورده می‌کرد، مورد استقبال گسترده‌ی شاعران جوان قرار گرفت. شاعران موج نو که از درون‌مایه و محتوا گریزان بودند، با کاربرد گسترده‌ی عبارت‌های دور از ذهن، حس‌آمیزی، پارادوکس‌های ناآشنا، تصاویر سوررئالیستی، برهم‌زدن قواعد دستوری و... بر ابهام و پیچیدگی شعر افزودند. هرچند احمدرضا احمدی پس از مدتی راه خود را از دیگر شاعران جدا می‌سازد و زبان شعری اش رو به سادگی می‌نهد.

بررسی شعر احمدرضا احمدی از این‌رو اهمیت می‌یابد، که می‌توان با تحلیل و بررسی تأثیر مدرنیسم در اشعارش راه را بر شاعران نوگرا و نوجو هموارتر کرد، تا از کج‌روی و انحراف در مسیر نوآوری مصون بمانند و از ویژگی‌ها و نکات بر جسته و زیباشناسانه‌ی این شیوه‌ی شعری بهره‌ای مناسب ببرند.

تأثیر مدرنیسم در شعر احمدرضا احمدی

۱. فردگرایی

شکل‌گیری «فرد» به منزله چهره‌ی اصلی جهان مدرن، یکی از ویژگی‌های اساسی و محوری «مدرنیته» است. در عصر مدرن، انسان بار دیگر استقلال و هویتش را باز می‌یابد و خود را بر سرنوشت جهان حاکم می‌داند. انسان در این عصر دارای ذهن منفعلی نیست که فقط دنیای بیرون را بازتاب دهد، بلکه به عنوان مرکز و مدار هستی شناسانده می‌شود و «انسان‌گرایی» به ایدئولوژی مدرنیته تبدیل می‌گردد. در واقع جهان برای «فرد» تا آن‌جا معنا می‌یابد که ذهن انسان، آن را بشناسد. از همین‌رو احمدرضا احمدی جهان ذهنی خود را به طور گسترده‌ای در شعرش نشان می‌دهد و دیگر بر خلاف شعرهای غنایی، شعر او حول محورهای ازلی نمی‌چرخد که فرد به عنوان نقطه‌ی تسلیم در این پرگار هستی باشد، بلکه او در پی تسلط بر طبیعت بر می‌آید.

در شعر زیر، شاعر «خود» را موضوع و محور شعر قرار داده است وسعی نمی‌کند که منطق و واقعیات جهان را برای خواننده تفسیر کند، بلکه سعی دارد، واقعیات ذهنی‌اش را بازگو کند. شاعر در یک فضای ذهنی به معرفی خود می‌پردازد:

> «شقیقه‌هایم بوی بید مشک می‌داد/ نزدیکان من سراسر ابری بودند/ در کنار اموال پادشاهان بودم/ که پرنده‌ها و آسمان آبی/ مالک الماس‌ها، براده شدند/ و به آب افتادند/ و من در زیر آسمان اسفنجی ولرم/ آب نوشیدم./ دوست بودم/ مگر من نبودم که غلطهای رنگ آتش بازی را به سرما آموختم!/ دوست بودم/ عطرها در همسایگی من بودند و مرا تنفس می‌کردند...» (احمدی، ۱۳۸۷، ج ۱: ۲۸۰)

در شعر «کوچه‌ها و شعرهای شبانه» نیز شاعر به کاوش در ذهن و روان خود می‌پردازد و جایگاه آن را در جهان بازتاب می‌دهد:

«خدایان اردوگاه‌های آفتابی!/ من/ نمی‌توانم بیایم.»/ شما که هنوز خونتان را/ ـ در بهار ـ/ برای رنگ‌آمیزی انارهای باغ نژادهای خوب/ نگاه داشته‌اید!/ مگر نمی‌بینید؟/ ظرف‌های من هنوز نشسته است/ من هنوز برای گندم‌ها رنگ زرد و سبز را فاش نکرده‌ام/ اتاقم رنگ می‌خواهد، جارو می‌خواهد/ تازه آفتاب را خریده‌ام که بر چراغ بیاویزم/ هنوز برای یک درخت و پرنده/ پاییز و بهار را هجا نکرده‌ام/ برای من تازه مهتاب رسیده‌ست...» (همان، ۲۵۲)

در این شعر نیز شاعر ذهنش را در پیوند با طبیعت می‌کاود و خود را بهره‌مند از هوای انسانی می‌داند که به تنهایی آن را استشمام کرده، هرچند این مسأله برای او پرسش انگیز است:

«من/ نام خود/ و نام دو سه رنگ روستایی بی‌توقع را/ بر خورشید نقاشی شده‌ی انتهای جاده/ می‌دیدم/ که در میان گل آفتاب‌گردان جوان نشسته بود./ این بذل‌های پاییزی/ را صف‌آرایی در برابر فصل‌های دیگر می‌یافتم./ آیا این من بودم/ که هوای انسانی را/ به تنهایی/ تنفس می‌کردم؟» (همان، ۲۴۸)

۲. شکستن مرز میان شعر و نثر

یکی از نکات مهم شعر مدرن، سادگی زبان است که شعر را به نثر نزدیک می‌کند. احمدرضا احمدی در تثبیت شعر منثور[۷] در سال‌های آغازین دهه‌ی چهل نقش به‌سزایی داشته و خوش‌اقبالی او از آن‌جاست که هم‌زمان با سیر جهانی و روند روزافزون تکاپوهای شاعران به سوی نثر، این نوع شعر طرفداران زیادی یافت و در واقع شعر احمدی از آن جهت به نثر نزدیک می‌شود که او سعی ندارد، با جابه‌جایی کلمات و جملات، با تکلف شعرش را به نثر نزدیک کند، بلکه سادگی و بی‌آهنگی و دقت او شعرش را به گفتار نزدیک می‌کند:

«مرا نکاوید/ مرا بکارید/ من اکنون بذری درست کار گشته‌ام/ مرا بر الوارهای نور ببندید/ از انگشتانم برای کودکانم مداد رنگی بسازید/ گوش‌هایم را بگذارید تا در

میان گل برگ‌های صدا پاسداری کنند/ چشمانم را گل میخ کنید و بر هر دیواری که در انتظار یادگاری کودکی/ است، بیاویزید/ در سینه‌ام بذر مهر بپاشید تا کودکان خسته از الفبا، در مرغزارهایم بازی/ کنند/ مرا نکاوید/ واژه بودم/ زنجیر کلمات گشته‌ام» (همان، ۷۵)

در این قطعه شعر هیچ‌گونه وزنی احساس نمی‌شود و حتی آهنگ شعر نیز وضوح و برجستگی خاصی ندارد، بلکه این زبان ساده‌ی شاعر است که با در آمیختن با تصویر و تخیل شاعر به زبان و بیان شاعرانه نزدیک می‌شود.

در واقع اجتناب از به‌کارگیری وزن، موسیقی و قافیه از ویژگی‌های بارز شعر احمدی است. او نه تنها وزن و قافیه را در مفهوم سنتی و نیمایی آن قبول نداشت، حتی از نوع خاصی موسیقی که در شعر سپید یا شاملویی هم دیده می‌شد، گریزان بود:

«داروهایی بی‌اثر/ که نام ما را/ بی‌اعتنا به طبیب/ می‌کشتند/ می‌خواستند پنجره‌های بارانی را/ برایت بفرستند...» (همان، ۲۲۱)

مهم‌ترین ویژگی زبان شعری احمدی همین سادگی و نزدیکی بیش از حد به زبان گفتار است، به گونه‌ای که ممکن است، مخاطب، او را شاعری فاقد دایره‌ی واژگانی وسیع تصور کند. در شعر زیر زبان شعر آن چنان ساده و کودکانه و به زبان گفتار نزدیک است، که پذیرش این گونه قطعات به عنوان «شعر» برای بسیاری از صاحب‌نظران و حتی مخاطبان دشوار به نظر می‌رسد:

«صبح امروز به مادرم گفتم:/ برای احمدرضا مداد رنگی بخرید/ مادرم خندید:/ درد شما را واژه دوا می‌کند...» (همان، ۲۰۷)

مجموعه‌ی «نثرهای یومیه» نمونه‌ای عالی است، برای اثبات این ادعا که شکستن مرزمیان شعر و نثر و رهایی در سپید سرایی بیش از هرکس مدیون احمدرضا احمدی است:

«همراه این دریا به خانه می‌رسم. کسی پنا برای دو پرنده مانده در باران ندارد. نام دو سه میوه وگرما را هنوز می‌دانم. ولی برای آمدن بهار کافی نیست. یک نارنج از آسمان به روی چشمان سقوط می‌کند. این بار سقوط نارنج بر کف دریا می‌بینم. دریا هنوز همراه من است. ساعت‌ها از آمدن این ماهی به دریا می‌گذرد، لحظه‌ای دیگر دریا تمام می‌شود. ماهی را باید به خانه برد...» (همان، ۵۰۶)

۳. تصویرسازی

«تخیل» و «تصویرگری» در واقع کوشش ذهن خلاق شاعر است تا میان اجزای طبیعت پیوندی نو بیافریند و آن چیزی که شاعر خلق می‌کند، به تصویر کشیدن پدیده‌ای بیرونی در ترکیب با تصوری کاملاً شخصی و ذهنی است که به این عمل، تصویرگری و حاصل این ترکیب، خیال و تصویر شاعرانه نام دارد (داد، ۱۳۷۵: ۳-۱۲۲).

آنچه تصویرهای شعری احمدی را از دیگران متمایز و برجسته می‌سازد و شکل و رنگ مدرن به آن می‌بخشد، سوررئالیسم بودن این تصاویر است، تصاویری ذهنی که هیچ واقعیتی در عالم خارج ندارند و ساخته‌ی ذهنی و تخیل قوی شاعر است و عموماً در فراسوی واقعیت‌ها سیر می‌کند. در واقع احمدی، روابط و مناسباتی شگفت و غیر واقعی میان اشیا و واژه‌ها بر قرار می‌سازد:

«گوشت/ پرنده/ درخت/ ماه/ اسب/ واژه‌های مجرد و هر جایی: با کره‌های جاودانه./ و چرخ‌گوشت با دست شب می‌چرخد/ از دهانش خون واژه‌ها می‌ریزد:/ خون گوشت، خون پرنده، خون درخت/ خون اسب/ اکنون شب در بادگیر مرده است/ و چرخ گوشت از کار مانده/ در بشقاب زیر چرخ واژه‌ها نفس نفس می‌زنند/

و بر روی واژه‌ی ماه مگس سبزپوشی نشسته است/ واژه‌ها در شب مردند/ و بشقاب، جُنگ آن‌ها است/ و جُنگ از واژه ماه تهی است» (احمدی، ج ۱: ۷-۵۶)

شاعر برای واژه‌های گوشت، پرنده، درخت، ماه و اسب صفات «مجرد» و «باکره» را به کار گرفته است. از نظر او این واژه‌ها دارای خون هستند، نفس می‌کشند و می‌میرند. «شب» در تخیل شاعر دارای «دست» است و «چرخ‌گوشت» دارای «دهان». «شب» می‌تواند، «چرخ‌گوشت» به دست گیرد و آن را بچرخاند. «مگس» روی واژه‌ی «ماه» می‌نشیند. «بشقاب» می‌تواند، همانند جُنگ شعر، واژه‌ها را در خود جای دهد.

شعر احمدی دارای بیانی تصویری است، یعنی شاعر به جای این که به کلمات فکر کند، بیشتر به تصاویر می‌اندیشد و همین سوررئالیستی بودن تصاویر یکی از ویژگی‌های اشعار مدرن است، که در اولین مجموعه‌های شعری احمدی نظیر «طرح» نمود برجسته‌ای دارد:

«درختان، پرندگان، روزها، سال‌ها را شناختم/ روزها از درختان بالا رفتند/ شب‌ها شاخه‌های خشمگین درختان را شکستند و به روی/ آب‌ها دویدند/ خورشید شاخه‌های ماه را در آغوش کشید/ و چشمان تو مذاب بودند./ درختان میوه‌های مذاب فلزی دادند/ پرندگان نا خرسند، حرارت زاییدند/ و من در چشمان گدازان و مذاب تو مصلوب بودم./ آینه‌های غمگین در انبوه زنان و مردان گریه می‌کردند...» (همان، ۳۰)

در شعری که آورده شد، اکثر عبارت‌های آن از تصاویری سوررئالیستی و فراواقعی برخوردار است؛ «روزها» همانند انسانی تصور شده که از درخت بالا می‌رود، «شب» شاخه‌های خشمگین درختان را می‌شکند و بر روی آب می‌دود، «خورشید» شاخه‌های ماه را در آغوش می‌کشد، چشمان مذاب، میوه‌های مذاب

فلزی، پرندگانی که حرارت می‌زایند، آینه‌های غمگین که گریه می‌کنند و... همه این نمونه‌ها بیانگر بیان تصویری این شعر است. همین تصاویر ذهن‌گرایانه سبب شده است، تا برخی مانند افتخاری راد (۱۳۸۳: ۳۲) تصاویر او را «سینمای شعری» بنامند.

هرچند در مجموعه اشعار اولیه‌ی احمدی در دهه‌ی چهل تصاویر بر روی هم انباشته می‌شوند و از پیچیدگی خاصی برخوردارند، اما در دیگر آثار احمدی از حجم تصاویر سوررئالیسمی کاسته می‌شود و رو به سادگی پیش می‌رود:

«تا برای سفرم/ ستاره‌ها را/ دانه دانه/ در کوزه‌ی آب نهان کنم/ مرا فرصت ده/ مرا به بیداری فرصت ده/ که تو را ظلمت آغاز سال مرگ بدانم/ من که مرگ را از دریچه به قایق خواندم...» (همان، ۳۳۶)

به جای جرعه‌جرعه‌ی آب ستاره‌ها دانه‌دانه در کوزه کردن و از روشنی آنها برای سفر مرگ ره‌توشه برداشتن، تصویر زیبا و ساده‌ای است که چندان پیچیدگی ندارد. یا در شعر:

«ندانستی که گل حقیقت آفتاب است/ نه درخت/ در آفتاب بنشینم/ تا گل کنیم...» (همان، ۲۴۲)

۴. شهر

«مدرنیته» چه در اروپا و چه در ایران با «شهر» و «شهرنشینی» پیوند عمیقی دارد. در اروپا شهرنشینی تغییرات گسترده‌ای در عرصه‌های رشد سرمایه‌داری صنعتی، کار و روابط اجتماعی و... به وجود آورد. از همین‌رو هرچند شهرنشینی در اواسط قرن نوزدهم پدیده‌ی چندان تازه‌ای در اروپا نیست، اما به علت همین تغییرات و دگرگونی‌هایی که در پی دارد، از آن سال‌ها به عنوان سال‌های پیدایش «مدرنیته» یاد می‌کنند (اسکراتن و برادبری، ۱۳۸۰: ۲۱۴).

در ایران نیز به علت تغییراتی که دولت به منظور اصلاح وضعیت اقتصادی، اجتماعی در سطح جامعه صورت می‌دهد و باعث گسترش بی‌رویه‌ی شهرنشینی در سال‌های ۱۳۴۰ به بعد می‌گردد، می‌توان از آن سال‌ها به عنوان سال‌های پیدایش «مدرنیته» یا به عبارتی دقیق‌تر شبه‌مدرنیته در ایران یاد کرد، «شبه‌مدرنیته» از این‌رو که این تغییرات عمدتاً ظاهری و روبنایی بودند، تا ساختاری و زیربنایی (فوران، ۱۳۷۷: ۵۰۱ و ۵۰۰/ شمس لنگرودی، ۱۳۸۶، ج ۳: ۶-۱۵). روشنفکران ایران در این سال‌ها «تهران» را به عنوان نمادی از فرایند «مدرنیزاسیون» پذیرفتند و در آثار خود آن را انعکاس دادند.

هم‌زمانی این تغییرات با چاپ اولین مجموعه‌های شعری احمدی باعث می‌شود که «شهر» با تمام مظاهرش در شعر او جایگاه خاصی بیابد و به طور گسترده در شعرهایش مطرح شود و جزء ویژگی‌های اختصاصی شعر احمدرضا احمدی شناخته شود:

«شهری فریاد می‌زند:/ آری/ کبوتری تنها/ به کنار برج کهنه می‌رسد/ می‌گوید:/ نه/ بهار، از تنهایی، زبانی دیگر دارد/ گل ساعت/ مرگ روزها و اطلسی‌ها را/ می‌گوید./ این آواز را چگونه به شهر رسانیم؟ که آواز/ در پشت دروازه‌های گمان/ خواهد مرد.../ تو با خواب به شهر در آ/ تا آواز در چشمانت مخفی باشد/ ما که از دیروز گرم اتاق‌های استوایی آمده‌ایم/ قرارمان/ در پایتخت آوازهای صبح است»
(احمدی۱۳۸۷، ج ۱: ۸-۱۶۷)

اولین کلمه‌ای که در این شعر به کار رفته، کلمه «شهر» است. «شهر» برای احمدی کلمه‌ی وسیعی است که بسیاری از کلمات و مفاهیم دیگر را در خود دارد. شهری که شامل خیابان‌ها، کوچه‌ها، بازارها و محله‌ها و غیره است. شهری که محل زندگی بسیاری از مردان است. شهری که زاینده‌ی تمدن و تفکر جدید است و به

خاطر وسعت معنای ذهنی‌اش حتی رفتار آدمی به آن نسبت داده می‌شود. «شهر» در این معنای جدید خود کلمه‌ای است که برای اولین بار توسط احمدی به کار گرفته می‌شود.

در شعر زیر نیز با شهری روبه‌روییم که رفتار غم‌انگیزی دارد، شهری که متحیر می‌شود و شهری که خنده‌های نازنین را عبادت می‌کند و سرزنده و با نشاط می‌گردد. در این شعر، شهر دیگر یک نقش انفعالی ندارد، که فقط اتفاقی در آن بیفتد، بلکه رفتارهایی به شهر نسبت داده می‌شود که نشان از اهمیت و تأثیر آن در ذهن شاعر دارد:

«شهر، رفتار غم‌انگیز آب سفال پرندگان مرده را داشت/ ما با صدا،/ شهر را از نو ساختیم/ شهر، لباس‌های حیرت خود را چنگ زد/ شهر با ما خنده‌های نازنین را عبادت کرد» (همان، ۱۴۹)

در اروپای قرن نوزدهم، «بلوار» نشان بارز شهرسازی بود و در قرن بیستم بزرگراه وجه مشخصه‌ی شهرسازی می‌شود (برمن، ۱۳۸۳: ۲۰۰ و ۱۸۱). در ایران دهه‌ی چهل نیز راه‌آهن و کارخانه و بازار به عنوان نماد بر جسته‌ی شهرسازی شناخته می‌شود. احمدی گاه جلوه‌های زندگی و دنیای مدرن آن روز ایران را رد شعر خود منعکس می‌کند:

«... و مردی/ کنار راه‌آهن‌ها/ مدرسه‌ها و کارخانه‌ها/ و حس‌های نخستین نوازش/ پرپر شده بود» (احمدی، ۱۳۸۷، ج ۱: ۱۸۷)

از دیدگاه شاعر «راه‌آهن»، «مدرسه» و «کارخانه» به عنوان مظاهر دنیای مدرن در ایران دهه‌ی چهل روح و روان مردمان را تحت‌الشعاع خود قرار داده است.

احمدی گاه دل زده از دنیای مدرن، مظاهر آن را در تقابل با عشق و روح انسانی می‌داند:

«... بر کتیبه‌های ایستگاه راه‌آهن/ پیرمردان با قلم‌های فلزی/ بر دیوارهای سیمانی می‌نوشتند:/ دریغ از عشق/ دریغ از عشق» (همان، ۷۸۹)

۵. تأملات هستی‌شناسانه

تفکر و تأمل در پدیده‌های هستی نظیر انسان، طبیعت، مرگ، جهان و... همواره ذهن و اندیشه‌ی بسیاری از شاعران را به چالش کشده است. شاعران مدرن نیز با نگاهی نو به کشف و یا تفسیر پدیده‌های هستی و توصیف آن پرداخته‌اند. احمدرضا احمدی از همان اولین مجموعه‌های شعری‌اش نیم‌نگاهی به این مسایل دارد. هرچند پس از رسیدن به مرحله‌ی پختگی و با گذشت روزگار و ایام پیری بیش از گذشته به تفکر و تأمل در هستی می‌پردازد و بخش عمده‌ای از آخرین مجموعه‌های شعراش به این موضوعات اختصاص می‌یابد.

شاعر در شعر زیر با نگاهی پاک و زلال، جهان را از پشت دستان شفافش می‌نگرد، جهانی که بر شاعر می‌وزد، در کنار تنها ستون آن، سخن از عشق شنیده می‌شود. طرز نگاه و تازگی دید شاعر، بیانگر جهان بینی خاص او است:

«از پشت دستان شفافم/ جهان را نگاه می‌کنم/ جهانی که بر من می‌وزد/ تنها یک ستون دارد/ ستون را دیدن/ نگاه کردن/ به کسی نگفتن/ در کنار این ستون/ خون‌بهای مرا کسی نمی‌پرسید./ برف می‌بارید/ ستون سفید از برف انبوه می‌شد/ من می‌خواستم در برف نهان باشم/ بازوانم/ در مهتاب و برف/ شگفت /گندم می‌شد/ در کنار ستون/ تنها یک بار شنیدیم/ که کسی گفت: از عشق است/ باور کنید./ عفو کنید...» (همان، ج ۲: ۶-۳۰۵)

در بسیاری از اشعار سال‌های پیری احمدرضا احمدی سخن از گهنگی و فرسودگی روزگار است، گذشت عمر، احساس پیری و نزدیکی مرگ از عمده مسائلی است که شاعر را به تفکر واداشته است و آن چه به این اشعار طراوت و تازگی می‌بخشد، همان شیوه‌ی بیان و نگاه خاص شاعر است. تصویر دنیای مرگ،

دنیای شکننده‌ی زندگی و دنیای اشیا در تأملات شاعر سهم ویژه‌ای دارد. احمدی مرگ را بسیار آسان دانسته و خود را آماده‌ی مرگ ساخته است:

«به تو قوت قلب می‌دهم/ که مرگ آسان‌تر/ از نوشیدن یک فنجان قهوه/ در باران است/ اکنون از پنجره، خیابان را/ نگاه کردم/ باران می‌بارد»
(همان، ج ۳: ۴۴۶)

شاعر در پی این است که بداند، آیا جهان برای مرگ ما توضیحی دارد؟ چگونه است که همه چیز فرسوده می‌شود، اما جهان هم‌چنان پایدار و با دوام است؟ آیا مرگ همان نام دیگر جهان است؟

«جهان آیا برای مرگ ما جواب دارد/ فرسوده می‌شویم/ جهان هنوز دوام دارد/ اگر/ یادت باشد/ آن شب نام دیگر جهان را/ از تو پرسیدم/ سکوت کردی/ در خیابان در ازدحام سبزی و میوه/ گم شدی...» (همان، ۳۵۷)

۶. معناگریزی و پیچیدگی شعر

معناگریزی و پیچیدگی شعر، از ویژگی‌های شعر مدرن است که در شعرهای اولیه احمدی به ویژه در مجموعه «طرح» نمود آشکار و گسترده‌ای دارد ـ هرچند در مجموعه‌های بعدی او شعرش از سادگی و روانی خاصی برخوردار می‌شود ـ معناگریزی و یا به عبارتی دیگر بی‌معنایی و پیچیدگی اشعار احمدی ناشی از فلسفی بودن آنها نیست. احمدی با استفاده از تصویرهای انتزاعی و تو در تو، تعابیر و ترکیبات دور از ذهن، حس‌آمیزی‌های ناآشنا، پارادوکس‌ها و... ابهام زیادی را در شعرش به وجود آورده است که دسترسی به معنا را بسیار دشوار و غیرممکن می‌سازد. احمدی در واقع به سبب توجه بیش از حد به عنصر خیال و زبان و شکل بیان از اندیشه و محتوا غافل مانده و در نتیجه شعر او از پیام‌های اجتماعی، فرهنگی و انسانی کم‌بهره یا بی‌بهره مانده است و اگر هم فکر و اندیشه‌ای در برخی

از شعرهایش باشد، به علت خیال‌پردازی‌های دور از ذهن و بیان پیچیده، درک آن برای خواننده امکان‌پذیر نیست:

«من،/ پرنده‌ی فلزی،/ شکوفه‌ی کاغذی،/ تصویر قفس،/ زغال نوزاد،/ ناگهان به خواستن پیوستیم/ و خواستم/ خواستیم/ که:/ میوه‌ای کنجکاو بر دست‌های سوخته‌ی شاخه باشیم/ با همه رنگ‌های کوشش بامدادی بر پارچه‌های کولی‌ها هویدا شویم/ همه‌ی ساعت‌های دیواری در ما چون رودخانه‌ی مذاب و گنگ، بی‌صدا/ جریان یابند/ انتهای روز و شب با ما روی سنگ‌های سوخته تا با مدادی سنگین به/ خواب روند/ زن‌ها و مردها با آفتاب گنج‌ها و دفینه‌های خود در روشنایی دیوار پایان ما/ آب شوند/ شمعدانی‌ها با چشم‌های شبنم، پرندگان آهنین بزائید...» (همان، ج ۱: ۵-۳۴)

دسترسی به معنا و مفهوم این شعر بسیار دشوار است. ترکیبات و تصویرهایی نظیر پرنده‌ی فلزی، شکوفه‌ی کاغذی، زغال نوزاد، میوه‌ای کنجکاو بر دست‌های سوخته‌ی شاخه بودن، با رنگ‌های کوشش بامدادی بر پارچه‌های کولی‌ها هویدا بودن، انتهای روز و شب با ما روی سنگ‌های سوخته به خوای رفتن، ساعت‌های دیواری همانند رودخانه‌ی مذاب و گنگ در ما جریان یافتن و... تصاویری کاملاً ذهنی و تخیلی هستند که تصور آنها غیرممکن است. بی‌تردید بسیاری از شعرهای معناگریز احمدی را باید صرفاً از نظر تئوری: هنر برای هنر۸» نگریست، که بر زیبایی‌های ظاهری شعر تأکید دارد و همین تصاویر دور از ذهن به عنوان وجه مدرن شعر او مطرح می‌گردد.

در شعر زیر نیز شاعر با استفاده از تصاویر سوررئالیستی، تشخیص، استعاره و حس‌آمیزی، دشواری و پیچیدگی شعر را دوچندان ساخته است. گلدان‌های شعمدانی استعاره از انسانی است که به شب که وجود ملموسی ندارد، تکیه داده ست. «شب، انسانی که در قلب شیشه‌ها و چشم شکوفه‌ها که در هر جان‌بخشی

صورت گرفته، راه می‌رود. «آوای پرندگان» در قفس آنها در سفال ایستاده است. با استفاده از تشخیص و حس‌آمیزی، «چشمان گرم و شیرین» بر فراز درختان می‌دوند. زنان و مردان مذاب در ساعت دیواری به زنجیر بسته شده‌اند. پرندگان تصویر پرواز می‌کنند و... اگر بخواهیم نگاهی انتقادی به اشعار معناگریز احمدی داشته باشیم، باید اذعان کرد که حتی مخاطبان خاص و حرفه‌ای شعر نیز نمی‌توانند، با اشعار او ارتباط برقرار کنند:

«از کرانه پنجره تنهایی تا انتهای شب دویدیم/ گلدان‌های شمعدانی به شب تکیه داده و انباشته از پرهای ماه بودند/ در قلب شیشه‌ها و چشم شکوفه‌ها شب راه می‌رفت/ در قفس پرندگان آوایشان در سفال‌ها ایستاده بود/ بر فراز درختان چشمانی گرم و شیرین می‌دویدند/ در ساعت دیواری زنان و مردان مذاب به زنجیر بودند/ در چشمان پیرمردان و پیرزنان کوچه‌های بن‌بست روزهایی می‌دویدند/ ماه پرپر شد/ زمین پژمرده گشت/ فانوس‌ها پر گرفتند/ پرندگان تصویر پرواز کردند و در باغ‌های فلزی را گشودند و میوه‌های/ گداخته را در پنجره‌ها ریختند/ کودکان سفال شدند...» (همان، ۳۸)

می‌توان در تحلیل معناگریزی در شعر احمدی به این نتیجه رسید، که هرچه به حجم ترکیبات دور از ذهن و تصاویر نا آشنا و سوررئالیستی اشعار احمدی افزوده می‌گردد، شعرش معناگریزتر و دستیابی به معنا غیرممکن می‌گردد و از طرف دیگر هر اندازه که میزان این‌گونه تصاویر و ترکیبات کاهش یابد، درک معنا و مفهوم شعر آسان‌تر می‌شود:

«در این عمر در این کوچه کوشیده‌ام/ که در کنار سازهای بی‌کوک/ ساکت باشم/ و تا آمدن آن ستاره از آسمان/ به خانه‌ام/ ساکت باشم/ دیگران سکوت را مرگ می‌دانند/ من که لال نیستم ـ زنده هستم/ و در غم آن دیگران/ روز را سپری می‌کنم/ و/ در زیر گیسوان سیاه و سفیدم/ روز و شب را مخفی می‌کنم...»
(همان، ج ۲: ۴۷۸)

۷. تنهایی

در دنیای امروز «تنهایی» زاییده‌ی فردگرایی است که از پایان سده نوزدهم و سرآغاز قرن بیستم ابتدا در جوامع غربی و بعد در سایر جوامع نفوذ کرده است. تنهایی و سرگشتگی انسان در جهان مدرن از درون مایه‌های اصلی هنر مدرنیستی می‌باشد۹ (احمدی، ۱۳۷۷: ۴۲۴؛ نجومیان، ۱۳۸۳: ۲۵) پیشرفت‌ها و تغییرات گسترده در سطح جامعه و پیچیدگی روزافزودن معادلات جهانی، روابط انسان با دنیای پیرامونش را نیز تحت تأثیر قرار داده است. «تنهایی» انسان یکی از دستاوردهای دنیای مدرن است. انسانی که خود را بیگانه از جامعه پیرامونش می‌یابد، به طبیعت، دوران کودکی، مرگ و... پناه می‌برد، تا شاید درد تنهایی خود را تسکین ببخشد:

«چشمانمان را که گشودیم/ فقط خود را یافتیم./ درختان پوچ/ ـ با تیغک‌های واقعیت ـ/ در پشت باغ ایستاده بودند./ در آفتاب فقرمان/ خوشبختی با طنز ما را می‌نگریست/ انگشت دست‌هامان/ برای شمردن آرزوها کافی نبود/ اشک/ ترانه بود/ سلام بود/ و/ پایان نبود./ آفتاب حباب جمعیت را شکافت/ نام تنهایی را گفت./ سرپوش‌ها را بر گرفتند/ در زیر سرپوش/ یک انسان بود/ و/ جنگل تنهایی» (احمدی، ۱۳۸۷، ج ۱: ۷-۲۴۶)

به خود اندیشیدن، خود را اصل قرار دادن و دیگر پدیده‌ها و انسان‌ها را فرع دانستن، نتیجه‌ای جز این نخواهد داشت که انسان نوگرا را به انزوا بکشاند. در این شعر نیز شاعر ابتدا سخن را از خود آغاز می‌کند و فقط خود را می‌بیند و دیگر چیزها را پوچ تصور می‌کند. جمعیت را حبابی بیش نمی‌داند که در پس آن تنهایی انسان نهفته است.

تفاوت مفهوم «تنهایی» در شعر سنتی با شعر مدرن در این است که اگر در شعر سنتی «تنهایی» به منظور عزلت و تزکیه‌ی نفس و ریاضت عارفانه صورت می‌گرفت و یا ناشی از غم و اندوه و دوری از دوستان و نزدیکان بود، در واقع شخص شاعر، عامل و هدف تنهایی به حساب نمی‌آمد، بلکه معبود و معشوق یا دوستان و نزدیکان بهانه‌ی تنهایی شاعر محسوب می‌شدند. اما در شعر مدرن تنهایی شاعر ناشی از سرگشتگی در دنیایی است که با گذشته‌اش اختلافات عمیق و فراوانی دارد.

یا در این شعر که تنهایی تمام وجود شاعر را فرا گرفته است، بر بسترش ردپایی از تنهایی نقش بسته است، اما هنگامی که بسترش را در باد و باران پهن می‌کند، خانه‌اش از ترس صدای پای عابران می‌میرد و ناگهان خود را می‌یابد، که مرده است:

«بر بسترم/ رد پایی از تنهایی است/ گاهی عجله می‌کنم/ بسترم را در باد و باران می‌برم/ کفش‌های من/ هنوز در آستانه‌ی خانه است/ همه جا نرگس می‌روید/ پس چگونه است/ که خانه‌ام/ در کنار باد جنوب/ هراس صدای پای عابران/ می‌میرد./ ناگهان یافتم/ من مرده‌ام» (همان، ج۳: ۶۹)

۸. تعهدگریزی

تعهدگریزی اشعار احمدی به این معنا است که او بار هیچ‌گونه تعهد و ایدئولوژی را بر شعرش تحمیل نمی‌کند، توجهی به اوضاع سیاسی و اجتماعی جامعه و جهان نشان نمی‌دهد و در شعر او کمتر نشانی می‌توان از غم‌ها، شادی‌ها و آرزوهای مردم یافت. در شعر احمدی توجه به واقعیت‌ها چندان جایگاهی ندارد و ذهن خود را عمدتاً به ماورای واقعیت‌ها سوق می‌دهد و بیشتر به جنبه‌های ذهنی توجه دارد تا جنبه‌های عینی و واقعی. از همین‌رو آماج انتقاد برخی از صاحب‌نظران از جمله «عبدالعلی دستغیب» قرار گرفته است.۱۰ تقریباً اکثر اشعار احمدرضا را می‌توان مصداق مناسبی برای این ویژگی بر شمرد، اما محض نمونه به چند مورد اشاره می‌شود:

«هر بامداد، در باغ/ برگ‌های مرده را کنار حوض سنگی انباشته می‌کنند/ چشمان هرکس گشاده می‌شود/ تا در میان توده‌ی بزرگ/ کاغذی و نام نوشته بر کاغذی را بیابد/ یک صبح گاه عید وقتی که سبد زندگی انباشته از سکه‌های رویاست/ نامی را بر آن کاغذ خواهند نگاشت/ نام روز ستیز باغ و تجلی رنگ‌ها» (همان، ۱۱۹)

اشعار احمدرضا احمدی چه زبان و بیان ساده‌ای داشته باشد و چه پر از تصاویر سوررئالیستی و وهم‌انگیز باشد، در هر دو صورت توجهی به واقعیت‌های سیاسی ـ اجتماعی و تاریخی نشان نمی‌دهد:

«دیوار دود سیگار بر دیوار تخت خواب پرده انداخته است/ حروف پشت جعبه سیگار/ در کنار حروف روزنامه‌ی دیشب خفته‌اند/ جنازه‌ی براده‌های آفتاب بر لبه جا سیگاری آویخته است./ دیوار دود سیگار/ عشق نمناک زن/ کفش بلوطی/ کیف حصیری/ پرده قلم کار/ رنگ نوای پرنده/ جوهر خونی‌رنگ/ در طرح دود سیگار با هم پیوند دارند/ و این خود اطمینان و اشتیاق است» (همان، ج ۱: ۵۸)

آیا این شعر چیزی به جز تصاویر وهمی و خیالی را به نمایش می‌گذارد؟ آیا این شعر می‌تواند، بار مسؤولیت اجتماعی را بر دوش بکشد یا بر دوش بگذارد؟ احمدی صرفاً به ذهنیات خود توجه دارد و همه چیز در شعرش به او ختم می‌شود.

۹. زندگی روزمرّه‌ی مدرن

دنیای مدرن دنیایی است که بر پایه‌ی صنعت، تکنولوژی و ماشین بنا شده، در چنین دنیایی زندگی انسان‌ها متأثر از معادلات جدیدی خواهد بود که تمام جنبه‌های پنهان و آشکار زندگی هر فرد را تحت تأثیر قرار خواهد داد. حال در این دنیای مدرن که بسیاری از ارزش‌های انسانی و عاطفی رنگ باخته و صنعت و تکنولوژی قواعد خشک و بی‌روحی بر آن حاکم نموده است، جایی برای تردید نمی‌ماند که افرادی با روحیات احمدرضا احمدی دچار نوعی تناقض و در نتیجه

کسالت، یک نواختی و روزمرگی گردند. با نگاهی به شعرهای دهه‌ی هفتاد و هشتاد احمدی این روزمرگی و ملال را بهتر درک خواهیم کرد:

«... عابران خاموش/ از پشت پنجره می‌گذرند/ سلام و خداحافظی را فراموش کرده‌اند./ می‌پندارند عطر گل‌های نرگس/ هیاهوی قطارها در ایستگاه است/ پس چه ضرورت دارد/ در انتظار مهمان باشد/ پس میوه‌ها را در بشقاب ریختم/ رخت‌ها را از روی طناب رخت/ به اتاق آوردم ـ آب گلدان نرگس را/ تازه کردم/ همه رنگ‌ها و روزها کهنه و مندرس شده است/ پس فقط تسلی ما فنجانی چای گرم است/ که اگر ننوشیم، مبدل به سنگ/ می‌شود» (همان، ج ۳: ۴- ۸۲۳)

عابرانی خاموش که به اطرافیان خود هیچ‌توجهی ندارند و حتی سلام و خداحافظی را فراموش کرده‌اند و عطر گل‌های نرگس را با هیاهوی قطارها اشتباه می‌گیرند. در حالی که در چرخه‌ی دنیای صنعتی، احساسات و عواطف انسانی این چنین جایگاه خود را از دست داده است، احمدی ضرورتی نمی‌بیند که بیهوده در انتظار مهمان بنشیند و همه‌ی رنگ‌ها و روزها به نظر او کهنه و فرسوده می‌رسد و احساس ملالت و روزمرگی می‌کند. پس نگران از این که حتی تنها تسلی دهنده‌اش فنجان چای گرم ـ تبدیل به سنگ شود، به آن پناه می‌برد.

در این شعر نیز می‌توان ملال و اندوه شاعر را از زندگی مدرن دریافت که جز تنهایی و بیگانگی شاعر از اجتماع ثمره‌ای برایش ندارد. خیابانی که کسی در آن نیست، خانه‌ای که بوی غم و اندوه آن را فرا گرفته است، کوچه‌ای که هیچ نشانی از انسان و عمر در آن نیست و تنها صدایی که به گوش می‌رسد، کامیون شنی که از کنار شاعر می‌گذرد و چیرگی صنعت و ماشین را می‌رساند، همه‌ی انسان‌ها ساکت و خاموش،گویا خود را به فراموشی سپرده‌اند:

«کسی در خیابان نیست/ دریا خشک/ در لباسم خاموش/ رنگ می‌بازد/ گل خشکیده/ از دیوار/ در مه غلیظ/ جدا می‌شود/ ایوان خانه/ از عطر اطلسی‌ها/ گم می‌شود/ به کوچه می‌آید/ اما/ نشانی از انسان و عمر نیست/ در درگاه خانه/ نمایان می‌شوم/ کسی مرا پناه نیست/ روزی بی‌اهمیت است/ سپس/ کامیونی انبوه از شن/ از کنارم می‌گذرد/ هوا گرم نیست/ که در نامه برای کسی بنویسم/ هنوز/ قلبم در سینه‌ام می‌تپد/ با صدای بمبی به عابران/ می‌گویم: صبح به خیر/ عابران مرده‌اند» (همان، ۲-۶۱)

احمدی گاه خسته از زندگی ماشینی و روزمرگی خاص جامعه‌ی به ظاهر مدرن، به گذشته خود و طبیعت زیبای روستا و خاطرات شیرین کودکی پناه می‌برد:

نتیجه گیری

احمدرضا احمدی به عنوان یکی از نخستین شاعران مدرن ایران با تاثیر پذیری از مکاتب ادبی غرب و شرایط سیاسی ـ اجتماعی جامعه‌ی زمان خود، جریان شعری تازه‌ای با نام «موج نو» ابداع می‌کند که با بسیاری از ویژگی‌های شعر مدرن هم‌خوانی و هماهنگی دارد. در آغاز دهه چهل با اجرای اصلاحات ارضی و گسترش بی‌رویه‌ی شهرنشینی و حاکم شدن فرهنگ شبه مدنیستی، شهر با همه‌ی مظاهر فریبنده‌ی آن در شعر احمدی نمود برجسته‌ای می‌یابد. احمدرضا احمدی با بازتاب جهان ذهنی خود در شعر، درآمیختن شعر و نثر، تعهدگریزی، تأملات هستی‌شناسانه‌ی مدرن، انعکاس زندگی روزمره‌ی مدرن، تصاویر سوررئالیستی و... به عنوان شاعری «آوانگارد» و پیشرو به جامعه‌ی ادبی کشور معرفی می‌گردد. هرچند همه‌ی ویژگی‌های مدرن در شعر احمدرضا احمدی دیده نمی‌شود، با این وجود، با همه نکات قوت و ضعف اشعارش، یکی از شاعران مدرن ایران به شمار می‌آید.

پی‌نوشت‌ها

۱. سوررئالیسم (surrealism)، این واژه نخستین‌بار در نمایشنامه‌ی «عبث نمایی» آپولینز در سال ۱۹۳۰ به کار برده می‌شود. این مکتب ادبی هنری طبق تعریف «آندره برتون» متعهد به اصلاح نگرش ما نسبت به واقعیت بود. نگارش خودکار، شرح خواب، تصویرهای متناقض‌نما و رؤیایی و... همه در خدمت یک مقصود به کار گرفته می‌شوند و آن هم تغییر دادن درک ما از دنیا و تغییر دادن خود دنیا. «میدان‌ها مغناطیسی» نخستین متن سوررئالیستی به شمار می‌آید (بیگزبی، ۱۳۷۵: ۷-۵۵).

۲. دادائیسم (Dadaism) یک جنبش افراطی، کوچک و دارای تمایلات آنارشیستی با درون مایه‌های نیهلیستی بود که در سال ۱۹۱۶ پدید آمد... از بنیان‌گذاران اصلی این مکتب می‌توان از «تریستان تزارا» نام برد... دادائیسم در زمینه‌ی هنر و به ویژه شعر و ادبیات نمایشی رواج داشت... و زمینه‌ساز ظهور سوررئالیسم شد (زرشناس، ۱۳۸۶: ۱۴۲).

۳. اکپرسیونیسم(expressionis) یا تعبیرگرایی، مکتبی است در ادبیات، نمایش، پیکرتراشی، سینما و... به طور کلی می‌توان گفت، اکسپرسیونیسم مکتبی است، شدیداً ضد واقع‌گرایی و ضد ناتورالیسم که تقلید و تکرار واقعیت و طبیعت را رد می‌کند و هدف آن القای تأثرها و حالت‌های هنرمند یا شخصیت‌های ساخته‌ی ذهن اوست (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۳۱).

۴. امپرسیونیسم (impressionism) یا تأثرگرایی، اصطلاحی که از نقاشی وارد ادبیات شده... در ادبیات روشی است که در آن، نویسنده شخصیت‌ها و صحنه‌ها و حالت‌ها را آن گونه که در یک لحظه و در یک نقطه‌ی خاص در ذهن او آشکار می‌شود، نشان می‌دهد و به ترسیم واقعیت اصلی آنها کاری ندارد... (همان، ۳۶).

۵. فوتوریسم از کلمه future به معنی «آینده» گرفته شده است. این جریان ادبی و زیبایی‌شناختی پیش از جنگ جهانی اول، به ویژه از دو قطب اصلی‌اش که ایتالیا و روسیه بود، در سراسر اروپا پراکنده شد. فوتوریسم هرگونه تغزل را از شعر طرد کرد و سبکی نثرمانند به وجود آورد که می‌خواست نشان دهنده‌ی تلاش‌ها و سرو صداهای زندگی صنعتی نو باشد... (سید حسینی، ۱۳۷۶، ج ۲: ۲-۶۶۱).

۶. ایماژیسم (imagism) عنوان نهضتی شعری بود که بین سال‌های ۱۹۱۷- ۱۹۱۲ توسط عده‌ای از نویسندگان و شاعران انگلیسی و آمریکایی شکل گرفت. این شاعران در اشعار خود علیه شعر احساسی‌گرایانه‌ی قرن نوزدهم به مخالفت برخاستند و بیشتر از زبان تصویری در شعر بهره می‌بردند (داد، ۱۳۷۵: ۴۰).

۷. شعری را گویند که منظوم نیست و به صورت نثر نوشته می‌شود. شعر منثور معمولاً خصایص عینی منظومه‌سرایی را مثل وزن و قافیه ندارد، اما به واسطه‌ی کاربرد عناصر معنوی شعر به ویژه در هم ریختن مفاهیم منطقی کلام از رهگذر زبان مجازی و اعمال ایقاعات خاص، فطرتاً شعر است (همان، ۱۹۴).

۸. «هنر برای هنر» مکتب مشخصی نیست، بلکه عده‌ای از جوانان که در رأس آنها «تئوفیل گوتیه» قرار می‌گیرد، «هنر برای هنر» را شعار خود قرار دادند. و ادعا کردند که: هنر یگانه دلیل زندگی است و با وجود این به درد هیچ‌کاری نمی‌خورد، هنر بی‌فایده است و تنها وجود آن به خودی خود کافی است. می‌گفتند، زندگی مشکل و پر از درد و رنج است و سرنوشت بشر روشن نیست، یگانه چیزی که می‌تواند ما را تسلی بخشد، زیبایی است و هنر وقتی به کمال زیبایی می‌تواند رسید که از افکار اخلاقی و فلسفی و... به دور باشد (سید حسینی، ۱۳۷۶: ج ۱: ۴۷۷).

۹. برای اطلاعات بیشتر می‌توان به کتاب «انسان در شعر معاصر» اثر محمد مختاری مراجعه نمود.

۱۰. برای آگاهی بیشتر می‌توان به کتاب «جریان‌های شعر فارسی» اثر علی حسین پور چافی مراجعه نمود.

منابع

۱. احمدی، احمدرضا. (۱۳۸۷). همه‌ی شعرهای من، چاپ اول، تهران: نشر چشمه.

۲. احمدی، بابک. (۱۳۷۷). مدرنیته و اندیشه‌ی انتقادی، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.

۳. اسکراتن، راجر و برادبری، ملکم. (۱۳۸۰) «ریشه‌شناسی و مشخصه‌های نحوی» مدنیته و مدرنیسم. مترجم حسینعلی نوذری، چاپ سوم، تهران: نقش جهان.

۴. برمن، مارشال. (۱۳۸۳). تجربه‌ی مدرنیته. مترجم مراد فرهاد پور، چاپ چهارم، تهران: انتشارات طرح نو.

۵. بیگزبی، سی.و.ای (۱۳۷۵). دادا و سوررئالیسم. مترجم حسن افشار، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.

۶. حسین‌پور چافی، علی. (۱۳۸۴). جریان‌های شعر فارسی، چاپ اول، تهران: انتشارات امیرکبیر.

۷. داد، سیما. (۱۳۷۵). فرهنگ اصطلاحات ادبی، چاپ دوم، تهران: انتشارات مروارید.

۸. زرشناس، شهریار. (۱۳۸۶) پیش‌درآمدی بر رویکردها و مکتب‌های ادبی. ج ۲. تهران: سازمان انتشارات، پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی.

۹. سیدحسینی، رضا. (۱۳۷۶). مکتب‌های ادبی. ج ۱، چاپ یازدهم، تهران: انتشارات نگاه.

۱۰. شمس لنگرودی، محمد (۱۳۸۴). تاریخ تحلیلی شعر نو. ج ۳، چاپ پنجم، تهران: نشر مرکز.

۱۱. فوران، جان. (۱۳۷۷). مقاومت شکننده‌ی تاریخ تحولات اجتماعی ایران. مترجم احمد تدین، چاپ اول، تهران: موسسه رسا.

۱۲. مختاری، محمد، (۱۳۷۲). انسان در شعر معاصر، چاپ سوم، تهران: انتشارات توس.

۱۳. میرصادقی، میمنت. (۱۳۸۵). واژه‌نامه‌ی هنر شاعری، چاپ سوم، تهران: کتاب مهناز.

۱۴. نجومیان، امیرعلی (۱۳۸۳). در آمدی بر مدرنیسم در ادبیات، چاپ اول، اهواز: نشر رسش.

مقالات

۱. افتخاری‌راد، امیرهوشنگ. (۱۳۸۳). «من فقط سفیدی اسب را گریستم»، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، شماره‌ی ۶، ص ۳۲.

۲. ضیمران، محمد. (۱۳۸۳). «مدرنیسم چیست؟» معماری و فرهنگ، شماره‌ی ۱۹ و ۱۸، ص ۶۲.