

نشریه علمی \_ پژوهشی  
پژوهشنامه زبان و ادب فارسی (گوهر گویا)  
سال سوّم، شماره چهارم، پیاپی ۱۲، زمستان ۱۳۸۸، ص ۳۴-۲۱

## تقابل‌های دوگانه در شعر احمدرضا احمدی

یحیی طالبیان\* - محمدرضا صرفی\*\*

عنایت الله شریف‌پور\*\*\* - فاطمه کاسی\*\*\*\*

### چکیده

ساختار گرای ادبی یکی از روشهای تحلیل است که در دهه ۱۹۶۰ به اوج شکوفایی رسید و ریشه آن را در زبان‌شناسی ساختارگرا باید جست. تقابل‌های دوگانه اساس تفکر ساختارگرا است. در این مقاله، شعر احمد رضا احمدی بر مبنای همین تقابل تحلیل شده است که ما را به شناخت متفاوت و تازه‌ای از شعر او رهنمون می‌گردد. احمدی، از شاعرانی است که با انتشار کتاب طرح در سال ۱۳۴۱ به عنوان بنیان‌گذار موج نو شناخته شد. تقابل‌هایی که مد نظر است، در سه دسته کلی حضور و غیاب جای می‌گیرند:

۱. بینش نوستالژیک (کودکی/بزرگسالی، وضعیت مطلوب گذشته/وضعیت نامطلوب امروز) ۲. مرگ و زندگی ۳. شکوه و شکایت (ارزشها/ضد ارزشهای شعری گذشته و زمان حال شاعر، ارزشها/ضد ارزشهای اخلاقی، انسانی....). نتایج به دست آمده نشان می‌دهد، تعداد اشعاری که در شکوه و شکایت

---

\* استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمان ytalebian@mail.uk.ac.ir

\*\* دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمان m\_sarfi@mail.uk.ac.ir

\*\*\* استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمان e.sharifpour@mail.uk.ac.ir

\*\*\*\* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمان fateme.casi@gmail.com

جای می‌گیرند، بیش از دیگر تقابلهاست. تقابل عمده شعر احمدی، تقابل بین فرم و محتوا است؛ همان تقابل شکل‌های جدید موج نویی با محتوای اندوهناک. همچنین پیشنهادهای شعری احمدی را در حوزه‌های زبانی و فرمی در اشعار شاعرانی چون، علی باباچاهی، سید علی صالحی و همچنین شعر شاعران حرکت و پست مدرن می‌توان مشاهده کرد.

### واژه‌های کلیدی

موج نو، احمد رضا احمدی، ساختارگرایی، تقابل‌های دوگانه

### ساختارگرایی

ساختارگرایی ادبی یکی از روشهای تحلیل است که در دهه ۱۹۶۰ به اوج شکوفایی رسید و ریشه آن را در زبان‌شناسی ساختارگرا باید جست. البته استفاده از روش‌های زبان‌شناسی برای دست‌یابی به معنا نه تنها در آثار ادبی؛ بلکه در همه اشکال و رفتار اجتماعی مورد استفاده قرار می‌گیرد. نزد بسیاری از بوطیقا‌شناسان، زبان‌شناسی نقش یک میانجی را در روش‌شناسی عام فعالیت علمی ایفا کرده است. زبان‌شناسی مکتبی کما بیش رایج دارای صلابت اندیشه، روش استدلال و اسلوب عمل بوده است (تودوروف، ۱۳۸۲: ۲۶). یکی از ساختارگرایان که از این روش استفاده کرده است، رولان بارت است. او کتاب «نظام رسم پوشاک» را نوشت. هدف وی از نگارش این کتاب بیان دستور کامل برای زبان پوشاک بود. از نظر تاریخی ساختارگرایی ریشه در اندیشه‌های زبان‌شناس سوئیسی فردینان دوسوسور دارد. شناخت اندیشه‌های او نقش بسیار مهمی در فهم ساختارگرایی دارد. او جزو نخستین کسانی است که بر نشانه‌شناسی تأکید کرد و اصطلاح *Semiology* را نیز او ساخته است. از نظر وی زبان نظامی از نشانه‌هاست و نشانه‌شناسی علم پژوهش نشانه‌هاست که ساختار نشانه و قوانین حاکم بر آنها را خواهد شناخت. وی زبان‌شناسی را جزئی از نشانه‌شناسی می‌داند.

سوسور بین زبان و گفتار تمایز قائل است. او توانایی‌های بالقوه انسان را در ارائه معنا زبان یا لانگ می‌نامد و توانایی‌های بالفعل انسان را گفتار یا پارول می‌داند «از دیدگاه سوسور، مطالعات زبان‌شناسانه می‌باید به نظام زبان (لانگ) معطوف شود، نه گفته‌های منفرد گویندگان زبان (پارول)» (Bressler, 2007: 107). بنابراین این همه گفته‌ها تحت تأثیر زبان (لانگ) ایجاد می‌شود و برای شناخت آن باید

زبان آن گفته را شناخت و «هر رشته مطالعه انسانی برای آنکه به علم بدل شود باید از پدیده‌هایی که شناسایی می‌کند، به طرف نظام حاکم بر آنها حرکت کند؛ یعنی از پارول به لانگ» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۳۳).

سوسور علم جدیدی به نام نشانه‌شناسی را مطرح کرد و معتقد بود که زبان، مهم‌ترین و شاخص‌ترین نظام از میان همه این نظام‌هاست، بنابراین یکی از مهم‌ترین شاخه نشانه‌شناسی خواهد بود که بررسی سایر نظام‌های نشانه‌ای به یاری آن صورت خواهد گرفت؛ چرا که معنای همه نشانه‌ها اختیاری، قراردادی، و براساس اصل تفاوت است. نشانه‌شناسی و ساختارگرایی به یک معنا به کار می‌رود. اگرچه ساختارگرایی یک روش تحلیل است و نشانه‌شناسی یک زمینه مطالعاتی خاص (Ibid: 108). از کسانی که می‌توان نام او را در زمره نشانه‌شناسان ذکر نمود، چارلز سندرس پیرس (۱۹۸۳-۱۹۱۴) فیلسوف و منطقی آمریکایی بود. پیرس خود را آغازگر نشانه‌شناسی می‌دانست و حتی از این که تعریفی از نشانه‌شناسی ارائه کند، امتناع می‌ورزید: «تا آنجا که می‌دانم من یک آغازگر و پیشرو هستم، راهگشای علمی که خود آن را نشانه‌شناسی می‌خوانم، که آیین شناخت ماهیت بنیادین و اشکال متنوع نشانه‌ها محتمل است» (احمدی، ۱۳۸۰: ۲۱). وی نشانه‌ها را به سه دسته شمایی، نمایه‌ای و نشانه‌های همگانی تقسیم می‌کند. هر کدام از آنها به ترتیب به احساس، وجود متعین، تمامیت و قانون اندیشه علمی مرتبط می‌شوند. آنچه پیرس و سوسور را در مورد نشانه‌شناسی هم عقیده می‌سازد به موضوع نشانه‌شناسی و تعریف مدلول بر می‌گردد. پیرس هم، چون سوسور نشانه‌شناسی را هم نشانه‌های زبانی می‌دانست و هم نشانه‌های غیر زبانی. همچنین مدلول را تصویر ذهنی می‌شناخت. آنچه این دو را از هم متمایز می‌ساخت، تفاوت دیدگاه این دو در مورد تعریف نشانه‌شناسی است (همان، ۶۲). سوسور بر کارکرد اجتماعی نشانه تأکید می‌کند و پیرس بر کارکرد منطقی آن. اما این دو جنبه رابطه‌ای دو سویه و تنگاتنگ با یکدیگر دارند؛ به طوری که امروزه اصطلاحات «سمیولوژی» و «سمیوتیک» یک رشته واحد را نشان می‌زنند (گیرو، ۱۳۸۷: ۱۵).

به غیر از تمام تفاوت‌هایی که سوسور و پیرس با هم دارند؛ ساختارگرایان بسیاری از واژگان، نظریه و روش‌های زبان‌شناسانه خود را از آنها وام گرفته‌اند. ساختارگرایان بر این باورند که همه رفتارهای بشر چه اجتماعی و چه فرهنگی، به واسطه رمزهایی قاعده‌مند نظام یافته‌اند. بر این اساس همه متون، حتی همه متونی که بی‌معنی به نظر می‌رسند، به واسطه رمزهای خود معنی‌دار خواهند شد. آنچه در این مورد به ساختارگرایان در رساندن معنا کمک می‌کند، روابط اجزای متشکل گوناگون یک نظام است. «از

دیدگاه ساختارگرایان، مطالعه صحیح ادبیات، مستلزم تحقیق درباره شرایط در برگیرنده خود عمل تفسیر است. این که ادبیات چگونه معنا را منتقل می کند» (Ibid: 109). برای رسیدن به این هدف، ساختارگرایان، ادبیات را چون زبان قاعده مند در نظر می گیرند و قصدشان یافتن دستور زبان ادبیات است. به همین دلیل ساختارگرایان تمام توجه خود را مصروف نظام قاعده مند ادبیات می کنند، نه مطالعه اثری به صورت مجزا.

### تقابل های دوگانه

بنیان تفکر فلسفی - علمی غربی بر عناصر دو قطبی استوار است. اندیشه ای که آفریده شده است و سپس یک امر واقعی انگاشته شده است: راست / دروغ، نیکی / بدی، نور / تاریکی، مرد / زن، زندگی / مرگ، روح / جسم و... نمونه هایی از تقابل های دوگانه اند که همواره طرف اول مرجح و طرف دوم نامرجح انگاشته می شود؛ یعنی راستی بر دروغ، نیکی بر بدی، مرد بر زن، زندگی بر مرگ، و روح بر جسم ترجیح داده می شود. به عبارت دیگر حضور یکی، نفی دیگری است. می توان گفت یکی از این دو قطب، شکل ناقص و تکامل نیافته قطب دیگر است. بدی گونه ای تکامل نیافته و ناقص نیکی است و.... اعتقاد به قطب های دوگانه، منجر به بنیادگذاری عملی پایگان و سبب برتری حضور بر تمایز و غیاب شده است (احمدی، ۱۳۸۰: ۳۸۴).

تقابل های دوگانه، اساس تفکر ساختارگرا است. جانان کالر می گوید: «براستی مناسباتی که در بررسی ساختاری، مهمترین رابطه ها دانسته می شوند، ساده ترین نیز هستند: تقابل های دوگانه. الگوی زبانی... ساختارگرایان را به اندیشیدن در پیکر اصطلاح های دو سویه کشاند تا در هر موضوع پژوهش خود در پی تقابل های کارکردی برآیند» (Culler, 2002: 16). این تقابل ها نه تنها ریشه در تفکر انسانی دارد؛ بلکه نمونه هایی از این تقابل ها را می توان در نظام طبیعت یافت: روز / شب. بشر همواره با این تقابل ها در نظام طبیعت رو به رو بود و از طریق دسته بندی کردن آن به دنیای اطراف خود معنا می بخشید.

شاید بتوان گفت که ادامه نسل بشر در کره زمین از طریق تقابل ها امکان پذیر بوده است؛ چرا که از روی تجربه دریافت که سلامتی در مقابل بیماری عامل تداوم زندگی است. بشر پیشرفت خود را تا حد زیادی مدیون درک این تقابلها است: نور در مقابل تاریکی، گرما در مقابل سرما و... ایدئولوژی تا حد زیادی بر تقابل ها استوار است. چرا که ایدئولوژی بر ارزشها استوار است و ارزشها برای تعریف شدن

در مقابل ضد ارزش قرار می‌گیرد. دین در مقابل کفر، خیر و شر، عصمت و گناه و... نمونه‌هایی از ارزشها هستند که در مقابل ضد ارزشها قرار می‌گیرند. ساختارگرایان تقابل‌های دو گانه را از ارکان زبان، شناخت و ارتباط انسانی دانسته‌اند. یاکوبسن می‌گوید: «تقابل‌های دو گانه در ذات زبان نهفته‌اند، دانستن این تقابلهای نخستین کنش زبانی است که کودک می‌آموزد؛ طبیعی‌ترین و خلاصه‌گوترین رمزگان است» (Jacobson, 1958:47-49). بنابراین آنچه سبب می‌شود یک کودک به تفاوت دو کلمهٔ توپ و توت پی ببرد، تفاوت دو واج «پ» و «ت» است که مانع می‌شود، این دو واج یکسان شنیده شود. یاکوبسن می‌گوید که «ما یک واج را از طریق کاربرد ناخودآگاهانهٔ تعدادی تقابل که تمایز گذاری بین آن واج و اصوات مشابه دیگر را ممکن می‌سازد، شناسایی می‌کنیم» (سلدن، ۱۳۷۵: ۱۷-۱۳). استفاده‌ای که ساختارگرایان از این بینش دربارهٔ ساختارهای ادبی کردند، چیزی فراتر از واج بود، این روش به عنوان نمونهٔ کلی ساخت به کار می‌رود. لوی اشتراوس استراتژی را در پیش گرفت که به چیزی فراتر از سطح اسطوره می‌پرداخت تا شباهت‌های ساختاری بین روایت‌های بظاهر متفاوت را پیدا کند. آنچه در مورد او قابل توجه است، این است که او ادعای شناخت اصول جهانی بر اساس تقابل‌هایی که در زبان بود، داشت که بیانیهٔ آن ساختار روایی اسطوره است. وی روش تحلیل زبان به عنوان مجموعه‌ای از تقابل‌ها در بین کوچکترین عناصر ممکن - فونیم - را برای تحلیل اسطوره استفاده کرد. تجزیه و تحلیل داستان اودیوس، خلاصهٔ کوتاهی از روش او را نشان می‌دهد. او حوادث، اعمال و رابطه‌های کلیدی زیادی را به عنوان عناصر اصلی اسطوره یا اسطورواج تشخیص و سپس با نظم دوبارهٔ آنها کار کرد یکسان آنها را در روایت نشان داد. سرانجام چنین نظامی اشتراوس را برای رسیدن به فرمولی که اسطوره را توضیح دهد، رساند و مهمتر از آن او به این نتیجه رسید که کیفیت فکری که اسطورهٔ قدیمی را ایجاد کرد و باعث ایجاد علم مدرن شد، قابل تشخیص است (Cobley, 2001:34-35). سوسور از یک طرف با مطرح ساختن این امر که گفتار موضوع علم زبان شناسی است، به برتری گفتار بر نوشتار صحنه می‌گذارد و از طرف دیگر با بیان کردن ماهیت زبان شناسی و بیان تقابلهایی چون همزمانی / در زمانی، همنشینی / جانشینی و... بر متافیزیک غربی. به همین دلیل دریدا، زبان شناسی را کلام محور می‌داند.

اگر از دریچهٔ متافیزیک سنتی به زبان ننگریم، جهان متن را نیز باید مثل جهان تصور کنیم که عناصر متشکلهٔ آن به چیزی جز خود دلالت نمی‌کنند و تنها به منزلهٔ دال‌هایی هستند که از هم متمایزند

و هر کدام با دیگری پیوندی نامرئی دارند، یا رد یا اثری از هر یک از آنها در دیگری نهفته است. ساختار متن، بنابراین متشکل از دال های بدون مدلولی است که در هر کدام ردّها (Traces) با ارجاعات پایان ناپذیر به یکدیگر دلالت می کنند و در نتیجه این جریان بی وقفه رفتن از دالی به دال دیگر ما را مدام از معنی دور می کند و وصول به آن را به تأخیر می اندازد (پورنامداریان، ۱۶: ۱۳۸۴).

به هر حال آنچه ساختار گرایان، از مطرح کردن تقابل ها مد نظر دارند، رسیدن به ابزاری برای دستیابی به معنا در متون ادبی است؛ اگرچه بسیاری از پسا ساختار گرایان و از جمله دریدا به نقد دیدگاه متافیزیک غرب پرداخته اند و به طور مشخص دریدا، قائل شدن به تقابل برای رسیدن به معنا را متافیزیک حضور خوانده است و معتقد است که معنا همواره به تأخیر می افتد؛ اما ساختار گرایان بر خلاف آنها، معتقدند که یافتن تقابلهای دو گانه خود می تواند عاملی برای رسیدن به معنا باشد.

#### تقابل های دو گانه در شعر احمد رضا احمدی

بررسی تقابلهای دو گانه، در شعر احمدی کمک شایانی برای شناخت دنیای شاعر است. احمدی شاعر شعر اندوه است و اندوه همواره حاصل نبود چیزی یا کسی است که مطلوب است و شاعر در دنیای تخیل خود، یا خود را به آن مطلوب نزدیک می سازد یا اینکه با اندوه به مویه می پردازد. روش احمدی تلفیقی است از این دو راه. اما روش دوم بیشترین بسامد را در اشعار او دارد. تقابلهای در شعر احمدی در دسته کلی حضور و غیاب جای می گیرند. البته در غیاب است که حضور، خود را نمایان می سازد. در واقع شاعر با مطرح کردن غیاب چیزی یا کسی، حضور آن را پررنگ تر می سازد. گاه حضور چیزی پررنگ تر می شود؛ اگرچه شاعر از وجود آن واهمه دارد؛ اما سعی در پذیرفتن آن دارد. در این میان اشعاری که محور اصلی آن شکوه و شکایت است، جایگاه ویژه ای دارد. این اشعار که همزمان با دوران کهولت و بیماری شاعر بر تعدادشان افزوده می شود، بخش وسیعی از اشعار احمدی را به خود اختصاص می دهد. تقابلهای حضور و غیاب در شعر او در سه دسته کلی جای می گیرند:

۱- بینش نوستالژیک (کودکی/ بزرگسالی، وضعیت مطلوب گذشته/ وضعیت نامطلوب امروز)

۲- مرگ و زندگی

۳- شکوه و شکایت (ارزشها/ ضد ارزشهای شعری گذشته و زمان حال شاعر، ارزشها/ ضد

ارزشهای اخلاقی، انسانی و...)

### ۱- بیش نوستالژیک: (کودکی / بزرگسالی، وضعیت مطلوب گذشته / وضعیت نامطلوب امروز)

این بیش در دو دسته از اشعار دیده می‌شود؛ اشعاری که شاعر از پایان یافتن دوران کودکی یاد می‌کند، به گونه‌ای که شاعر هم با حسرت و اندوه می‌پذیرد که دوران کودکی پایان پذیرفته است. اگر با بلوغ و بزرگسالی، بیش و عقلانیت در انسان رشد می‌کند؛ اما همزمان با این رشد و تکامل، آنچه از نظر احمدی اندوهناک است، پاکی، معصومیت و صفای دوران کودکی است. اگرچه خود می‌گوید که و من با اندوه پذیرفتم که دیگر کودک نیستم.

دسته دوم اشعاری است که شاعر در آن لحظه‌های خوشی را تجربه کرده است؛ لحظات دوست داشتنی و ناب که یا هیچ‌گاه تکرار نشده‌اند و یا اینکه در مقایسه با دوران کنونی که شاعر در آن به سر می‌برد، وضعیتی بهتر بوده است، دورانی که شاعر با کهولت و بیماری و تنهایی سپری می‌سازد و تنها چیزی که می‌تواند تسلای خاطر او باشد، یاد کردن ایام خوش گذشته و البته حسرت خوردن بر آن است. احمدی از شاعرانی است که نوستالژی و حسرت بر گذشته در اشعارش بسیار زیاد است. تعداد این اشعار همزمان با کهولت شاعر افزایش می‌یابد. احمدی غصه و درد را عنصر اصلی شعر می‌داند و اگر چه جریان شعری او با نیما یکسره متفاوت است؛ اما از نظر او، آن چیزی که نیما را از دیگران متفاوت می‌سازد، وجود درد و فریاد و غصه است، نه فرم صرف (سمیعی و دیگران، ۱۳۸۶: ۳۴). نگاهی به کارنامه شعری او نشان می‌دهد که شاعر از همان ابتدا با اندوه اشعارش را شروع می‌کند. او با فرم‌گرایی‌ها تا اندازه‌ای اندوه و درد را پنهان می‌کند و این کار غم و حسرت آن را کم رنگ می‌سازد؛ به زبان دیگر با برخی از سازو کارهای فرمی «از معنی آشنا دور می‌شود و خواننده را در گیر غم اندیشی‌ها نمی‌کند» (تسلیمی، ۱۳۸۷: ۱۶۷). با این همه غم و اندوه را در اشعار وی نباید نا چیز دانست.

آنچه تازه نیست لای لای ساعت دیواری کهن است بر نوزاد خود / که: / فرجام همه راه‌ها به اندوه

می‌انجامد (احمدی، ۱۳۸۷: ۲۳)

همان طور که گفته شد، اشعاری که در بیش نوستالژیک جای می‌گیرند، شامل دو دسته‌اند:

#### ۱-۱- حضور کودکی و پاکی در گذشته و غیاب آن با آغاز بزرگسالی و عقلانیت

نوستالژی با اندوه رابطه نزدیکی دارد. یکی از موضوعاتی که شاعر حس نوستالژیک به آن دارد،

تمام دوران کودکی است:

و من با اندوه پذیرفتم که کودک نیستم.

یاد کرد دوران کودکی بالاترین بسامد نوستالژی در اشعار اوست

در شعر «صدا»، شاعر در انتظار رسیدن میوه «خیلی دیر» است. عاملی که تحولی اساسی نه تنها در زندگی شاعر؛ بلکه در زندگی مردم شهر ایجاد می‌کند:

ما در انتظار رسیدن میوه «خیلی دیر» بودیم... ما با صدا، / شهر را از نو ساختیم / شهر لباسهای حسرت خود را چنگ زد / شهر با ما خنده‌های نازنین را عبادت کرد / هر کس درخت صدا بود: / زنان / مردان / پرندگان / و کودکان / میوه دادند / صدا / برگها را رنگ کرد / رنگها را در چشمان نوازنده کور گستراند / ما میوه دادیم / میوه ما / فراموشی‌ای که در ژرفای گذر کودکی مان بود / ما / بینا شدیم چه می‌دانستیم که: / هرگز یکدیگر را نخواهیم دید / صدا به برگ بازگشت. (همان، ۱۴۷)

این حرکت و تحول اگرچه با رشد عقلانیت و تحول همراه است و چهره همه چیز را دگرگون می‌سازد؛ اما در نهایت از نگاه شاعر نتیجه منفی دارد که همواره ذهن شاعر را به خود مشغول می‌دارد و آن فراموشی دنیای کودکی است، کودکی که به دلیل ارتباط مستقیم با طبیعت همه چیز برای او تازگی دارد؛ اما به محض فراموشی این دنیا، انسان اگرچه آگاهی بیشتر کسب می‌کند؛ اما هیچ‌گاه به بینایی نمی‌رسد؛ چرا که بینایی واقعی در نگاه ساده و اصیل گذشته است.

## ۲-۱- حضور وضعیت و حالت مطلوب گذشته و غیاب آن در دوران کنونی

آنچه در این اشعار دیده می‌شود، وجود حالت یا وضعیتی است که سبب شادابی شاعر می‌شود و حتی دیگران را در این شادابی و نشاط همراه خود می‌سازد: «بر خیزیم - بچرخیم - برخیزیم» چرا که همان موقعیتی که در گذشته، فقط یک بار شاهد آن بود و دوباره تکرار شده است. با آنکه شاعر به گونه‌ای از شور و هیجان دست می‌یابد، غم و حسرتی را در ژرفای سخن خود گوشزد می‌کند و تقابلی زیبا می‌آفریند: تقابل میان نشاط دیروزی و غم نوستالژیک امروز.

دستان تو بر آسمان آویخته بود / غم تنهایی دیگر دوری از باغ نبود / آسان تو را به دست آوردم / در میان درختان مانده بود / شب دلدادۀ غم / روز حسرت زده نزدیک / چه باک بود / که باز از بستر بر خیزیم / فقط یک فنجان شیر گرم بنوشیم / دوزخ دور بود / هزار سال فاصله با ما بود / سالیان در انگستان من مرده بود / سالیانی که حجم آن / در تقویم من بیش بود / سالیانی که در گیسوان سپید من / جای می‌گرفت / برخیزیم - بچرخیم - برخیزیم / این همان آوازی است / که در باران فقط یک بار شنیدیم / صدای آواز در باران مانده بود / صاحب آواز در باران مرده بود / حیف و افسوس / که کاغذ دیگر سفیدی ندارد (همان، ۳۲۳)



صدای ستور را که تو دوست داری، مردان در دیار خود شبانه در قایق‌های خشک بردند (همان، ۵۹۱)

در این اشعار هم، بسامد افعالی که در زمان گذشته رخ داده، بالاست و گره خوردگی نوستالژی با گذشته را بازگو می‌کند. از طرفی نشان می‌دهد که حضور دلنشین وقایع گذشته به قدری برای شاعر مطلوب بوده است که میل از دست دادن آنها را نداشته و در پی آن است که با یادآوری گذشته، آن را تا امروز و همیشه، نزد خود داشته باشد.

۲- مرگ و زندگی: این تقابل یکی از مفاهیمی است که در همه دفترهای شعری او و به طور مشخص، دفترهای پایانی او حضوری پر رنگ دارد. بابک احمدی، کتاب‌های «ساعت ده صبح بود» و «چای در غروب روی میز سرد می‌شود» را کتاب‌های مرگ، رؤیا و سرما می‌داند (احمدی، ۱۳۸۶: ۹۷). او در کتاب «چای در غروب جمعه روی میز سرد می‌شود»، اولین شعر خود را با هراس از مرگ آغاز می‌کند؛ اما با حس زیبا و غریبانه‌ای که در انتهای این بند ایجاد می‌کند، از اندوهش می‌کاهد و زندگی را با گله از مرگ صمیمانه‌تر سپری می‌کند.

ناهار و شام را در همین بشقاب سنگی بریزید/ لطفاً/ من نه چاره دارم که بمیرم/ و نه امید دارم که درخت انجیر در کوچه تنها مانده، انجیرش/ تا پایان تابستان برسد..../ می‌خواهم از مرگ فاصله بگیرم/ ناهار و شام مرا در همین بشقاب سنگی بریزید/ لطفاً/ که مرگ فرصت نداشته باشد مرا از خانه/ از کنار تنها دخترم ماهور/ و شهره همسر مهربان و غمگین من برباید/ مرگ یک بار که شهره و ماهور در خانه نبودند/ به سراغم آمد/ یک بعد از ظهر روزی تعطیل بود/ اما مرگ که تعطیل نمی‌فهمد. (همان، ۸۰۹)

باید گفت «مرگ» تهدیدی است که پس از بیماری و کهولت وی حالتی روزمره به خود گرفته است. فراتر از این امر روزمره، احمدی خود دو طرز تلقی از هنر ارائه می‌کند: «هنر یعنی بدبختی، بیچارگی، حقارت، توهین و همه چیزهای بد دیگر و تعریف دوم یعنی دهن کجی به مرگ» (طالبی نژاد، ۱۳۸۶: ۲۴۴).

احمدی در اشعاری که مضمون اصلی آن مرگ است، با زبان طنز و در پیش گرفتن روشی تسلیم‌گونه، به گونه‌ای به مرگ و هراس از آن به دهن کجی می‌کند.

مرگ زودتر از موعد/ نارس و گنگ به ما سلام گفت/ کلاه از سر بر گرفتیم.../ مرگ به اتاق رفته بود/ از پشت شیشه‌های اتاق رفته بود/ از پشت شیشه‌های بخار گرفته/ از پشت بخار سماوری که در

اتاق می جوشید/ ما را نظاره می کرد/ آیا ما را نظاره می کرد/ ما نمی دانیم (همان، ۲۷۰)

نشانه‌های وابسته و همنشینی با مرگ که هر لحظه تقابلی را با زندگی به رخ می کشد: نشانه‌های زندگی و تقابلش با مرگ: اتاق، بخار سماور، غذای گرم، اشتیهای روز و شب، لباس گرم، درختان سیب، انگور، چهره هراسناک مرگ و سرمای آن با این گرماهای زندگی خود را بهتر نشان می دهد... برخی تقابل‌ها یک مصداق بیرونی دارد. گل‌های پژمرده نرگس و... که به مرگ عینیتی بیشتر می بخشد، این هنر تقابل‌هاست که در زبان خودنمایی می کند.

از امروز قرار است / تسلیم ابر شوم / دریاهایی را که مدام در خواب می بینم / فراموش کنم / اگر دریایی در رختخواب من متولد شود / آن دریا را پرستار باشم / در این صلات ظهر / پیوسته می خواهم / روز و شب را / بر یک فرفره صورتی رنگ / که در باد می چرخد / بنا کنم / چه خوشباوری است / که این فرفره صورتی رنگ / باد را متوقف می کند / دیگر نمی توان / جبران روزهای رفته را بکنم / فرفره می چرخد / الماس‌ها ناگهان در عروسی همسایه ما / مبدل به شیشه شدند / بر سقف خانه‌ها / آویخته شدند / که فانوس‌ها و چراغ‌ها را / از روز و شب خارج کنند / از امروز قرار است / دیگر / رؤیا و تخیل را / با میوه‌های پلاسیده / و / لبخند دختران معاوضه نکنم / تا ظهر امروز فرصت دارم / روزهای آینده‌ی عمرم را / برای تکه نانی و سبیدی میوه / بفروشم / راستی / مرگ چه طمعکار است (همان، ۴۴۷).

زندگی: ابر، دریا، خواب، تولد، فرفره صورتی، الماس، چراغ، مرگ: باد، روزهای رفته، شیشه، پلاسیده. تقابل این دو در فرفره و باد و میوه پلاسیده... تجسم چشمگیری پیدا می کند.

اوج زیبایی شعر این جمله است (در سمت و سوی همان تقابل‌ها): شاعر می خواهد بگوید زندگی چه طمع کار است، چون گوینده آرزوهای زیادی دارد؛ اما حیفش می آید که طمع را به چیز زیبایی چون زندگی نسبت دهد بناچار به مرگ منسوبش می کند. از طرفی مرگ است که به روزهای آینده‌اش پیشدستی می کند و پیش از زندگی به اهداف خود می رسد. با این سخن، آیا هنوز مرگ طمعکار نیست؟

بنابراین اشعاری که در این دسته جای می گیرند یا به نوعی دست و پنجه نرم کردن با مرگ است و یا فرصت خواستن از مرگ برای زندگی.

۳- شکوه و شکایت (ارزشها/ ضد ارزشهای شعری گذشته و زمان حال شاعر، ارزشها و ضد

ارزشهای اخلاقی، انسانی و...)

شکوه و شکایت به دو صورت در شعر احمدی، نمود پیدا می‌کند: در دسته‌ای از اشعار، شکایت او از کسانی است که او را به خاطر این که شروع کننده جریان شعری نویی است، مورد اهانت قرار می‌دهند. احمدی که در سالهای دههٔ چهل، در مقابل هنر متعهد و ملزم، قد برافراشت با مخالفت‌های زیادی روبه رو شد و در برابر «هنر برای مردم»، از همان ابتدا «هنر برای هنر» را مطرح کرد و طبیعی است که در آن روزها از طرف جامعهٔ هنری به بی‌دردی متهم شود. به جز آن، علت دیگر مطرود شدن احمدی آن بود که سبک اشعارش و کنار نهادن وزن و قافیۀ نیمایی، سابقه نداشت. همین امر سبب شد که از طرف شاعران نیمایی مورد بی‌اعتنایی قرار بگیرد؛ اما شاعر همچنان در برابر ناامیدی‌ها سر خم نکرد و امروز او را به عنوان یک جریان تأثیرگذار در شعر امروز ایران پذیرفته‌ایم.

نمونه‌ای از اشعار:

آیه‌های دیروز / تجربه‌های ما را مسدود می‌کرد / از خویش آیه آوردیم / دوستداران تجربه آیه‌های ما را از هم گسیختند (همان، ۹۵).

او در شعر دیگری همین مضمون را که به عبارتی بیانیهٔ (مانیفست) شعری اوست، به گونه‌ای شفاف‌تر بیان می‌کند:

ای انسان کبود / مرحمتی نیست / که بگذارند گذشتهٔ خاکی را صیقل دهی / و آینده را در بسترت آوری / فقط خواهی دانست / که وجود سر تاسریت / در یک واژهٔ فراوان / در ملکوت گل کاغذی / وحی خواهد شد / و گل در کاغذی بودن / نه بهار / و زمستان / و نه پاییز / و تابستان / بدانند / بی آفتاب و آب خواهد زیست / و زورقها جوانه‌هایش خواهد بود: / و تو باید در امان این پرورش و رویندگی محدود بمانی. (همان، ۱۰۵).

دستهٔ دوم، اشعاری است که شاعر از دروغ و ناراستی، فقر، ناامیدی و پیری شکوه و شکایت می‌کند. اگر چه می‌گوید:

من وفادار به سرنوشت میلیون‌ها انسان نبودم / که نه من آنها را در خواب دیده بودم / نه آنها مرا در بیداری. (همان، ۱۹۳)

اگر چه این گفتهٔ طنز آمیز، در واقع پاسخی است، به کسانی که شعر را وسیله‌ای برای مبارزهٔ اجتماعی قرار داده بودند؛ اما انسانهایی که در شعر او وارد شدند، دردهایشان، متفاوت از دیگران بود. روشن است که در مورد درد و رنج انسان‌ها بیشترین همدردی را با انسان معاصر از خود نشان می‌دهد و

غم‌هایشان را می‌ماید. گاه خود را چون آنان می‌بیند و غم‌هایش چون غم‌های آنان جانکاه می‌شود. همین امر سبب تفاوت نگاه او با شاعرانی است که خود را متعهد می‌نامیدند. تعهد برای احمدی، هیچ‌گاه به معنای مستقیم و رایج سیاسی - اجتماعی نبود.

در فصل قتل بودیم / گفتند: بگوئید / پاسخ رسید که: انسان می‌گوید نه. (همان، ۱۸۳).

شهری فریاد می‌زند / آری / کبوتری تنها / به کنار برج کهنه می‌رسد / می‌گوید / نه (همان، ۱۶۷).

سلاح داران گل‌های باغچه را لگدکوب کرده‌اند / اما تبار گل / هرگز نخواهد مرد (همان، ۱۸۰).

چه غمناک بود / پرنده‌ای که در وقت مرگ / پرهای جوان داشت (همان، ۸۵۵).

دختران / با پاهای برهنه / قلب‌های کوچک / رؤیای ناتمام / به زیر آب رفتند (همان، ۸۳۹).

از این روست که احمدی، بر خلاف طنّازی و ناامیدی، شاعری است مغموم و کم‌امید. شاید از این جهت است که معتقد است، برای رسیدن به باران باید به غم رسید.

غم شو / سنگ شو / که باران فقط به سنگ می‌بارد و غم. (همان، ۱۰۹).

در برابر کسانی که بدروغ، دم از عشق می‌زنند، شاعر چشمان خود را می‌بندد، حتی سیب را که مظهر عشق و لذت است، به آتش می‌افکند. احمدی تنها راهی که در برابر این قوم در پیش می‌گیرد، ستایش درخت و عشق است:

ستایش دروغین درخت و عشق، دزدیدن رؤیا و روز و دفن آن در باغچه خانه توسط قوم مذکور، پوک بودن آتش، نم‌کشیدن ترقه‌ها، رو به پایان کبریت‌ها، زمستان، بی‌جواب ماندن سؤال در مقابل درخت و عشق و سیب و ستایش کردن واقعی آنها قرار می‌گیرند.

چشمان را می‌بندم / تا این قومی را نبینم که بدروغ درخت و عشق را ستایش می‌کنند / سیب را به آتش رها می‌کنم که آنان نتوانند سیب را بو کنند و سپس بخورند / تمام اندام مرا مه فرا گرفته است / اگر از مه بیرون بیایم / این قوم را می‌بینم که می‌خواهند / رؤیا و روز مرا بدزدند و در باغچه / خانه‌شان دفن کنند / آتش‌ها پوک است / و به قول دوست سالخورده‌ام ترقه‌ها نم‌کشیده است / لخته‌های رؤیا خونم را احاطه کرده است / از دستانم دشنه‌ای قرض می‌گیرم / که رگهایم را بشکافم تا رؤیا را / رها کنم / کبریت‌هایم به پایان است تازه ابتدای زمستان است / چه باید کرد / کسی جواب نمی‌گوید / باز می‌پرسم: / چه باید کرد / همسایه مغرورانه لبخند می‌زند باید درخت و عشق را / ستایش کرد / پنجره را می‌بندم / همسایه برای خرید از خانه بیرون / می‌رود (همان، ۸۸۶).

## نتیجه‌گیری

ساختار گرایان معتقدند که یافتن تقابلهای دو گانه عاملی برای رسیدن به معناست و این روش در شعر احمدی به کار گرفته شد. تقابلها در شعر احمدی در سه دسته، کلی حضور و غیاب جای می‌گیرند. در واقع شاعر با مطرح کردن غیاب چیزی یا کسی، حضور آن را پررنگ‌تر می‌سازد. در این میان اشعاری که محور اصلی آن شکوه و شکایت است، جایگاه ویژه‌ای دارد. این اشعار که همزمان با دوران کهولت و بیماری شاعر، بر تعدادشان افزوده می‌شود، بخش وسیعی از اشعار احمدی را به خود اختصاص می‌دهد. دسته دوم اشعار مربوط به مرگ و زندگی است و دسته سوم اشعار نوستالژیک است. اما آنچه به عنوان یک تقابل عمده و اساسی در شعر احمدی نمود پیدا می‌کند، فرم‌گرایی و محتواگرایی است. تقابل بین فرم و محتوا در واقع، همان تقابل شکل‌های جدید موج نویی با محتوای اندوهناک است. با اینکه فرم‌گرایی، محتوای اندوه را تضعیف می‌کند و آن را از یاد می‌برد، خود اندوه در شعر او چندان خودنمایی دارد که گاه فرم را هم تحت الشعاع قرار می‌دهد و دست کم در برابر فرم قد علم می‌کند. اساس فرم‌گرایی کمرنگ کردن محتوا و اندوه است.

در پی بررسی شعر احمدی بدین نتیجه می‌رسیم که تقابل‌های دو گانه در تمام اشعار احمدی، قابل تعمیم است و این تقسیم‌بندی سه گانه در تمام شعرهای شاعر قابل بسط و گسترش است. او از معدود شاعران دهه‌های چهل و پنجاه است که پیشنهادهای شعری‌اش در حوزه‌های زبانی و فرمی بر نسل‌های پس از خود تأثیر غیر قابل انکاری گذاشت؛ بویژه نسلی که در دو دهه اخیر بالیده است و مدعی آفرینش نوع جدید و متفاوتی از بیان شاعرانه است، استفاده از ظرفیتهای بیان گفتار محاوره، سطر سازی‌های بلند، تقطیع متفاوت، ترکیب پاساژهای معنایی نامرتب در شعری واحد، اسطوره زدایی از زبان فاخر، پرطنطنه و مسلط، طرح کردن شعر «شهری» با فضا سازی‌های ملموس و مرتبط با عناصر زنده و در جریان زیست روزمره و امکان بخشیدن به ساده‌ترین حوادث برای به شعریت رسیدن، از مهمترین پیشنهادهایی است که احمد رضا احمدی آن را در فضای شعر معاصر مطرح کرده است. اشعار علی باباچاهی، سید علی صالحی، آثار شاعران شعر حرکت و پست مدرن حاکی از این تأثیر پذیری است.

## منابع

۱- احمدی، احمد رضا. (۱۳۸۷). همه شعرهای من، چشمه، چاپ اول.

- ۲- احمدی، بابک. (۱۳۸۰). **ساختار و تأویل متن**، مرکز، چاپ پنجم.
- ۳- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۶). «واژه ها»، گوهران، شماره ۱۶، ص ۹۷-۹۵.
- ۴- اسکولز، رابرت. (۱۳۸۳). **ساختارگرایی در ادبیات**، آگه، چاپ دوم.
- ۵- پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۴). **در سایه آفتاب**، سخن، چاپ دوم.
- ۶- تسلیمی، علی. (۱۳۸۷). **گزاره هایی در ادبیات معاصر ایران (شعر)**، اختران، چاپ دوم.
- ۷- تودوروف، تزوتان. (۱۳۸۲). **بوطیقای ساختارگرا**، آگه، چاپ دوم.
- ۸- سلدن، رامان، پیترویدوسون. (۱۳۷۷). **راهنمای نظریه ادبی معاصر**، طرح نو، چاپ دوم.
- ۹- \_\_\_\_\_ (۱۳۷۵). **نظریه ادبی و نقد عملی**، ترجمه جلال سخنور، سیما زمانی، پویندگان نور.
- ۱۰- سمیعی، عنایت، فرجی، محسن. (۱۳۸۶). «گفتگو با احمدرضا احمدی»، گوهران، شماره ۱۶، ص ۳۸-۲۲.
- ۱۱- طالبی نژاد، احمد. (۱۳۸۶). «او می خندد پس هست»، گوهران، شماره ۱۶، ص ۲۴۵-۲۴۲.
- ۱۲- گیروپی، یر. (۱۳۸۷). **نشانه شناسی**، ترجمه محمد نبوی، آگه، چاپ سوم.
- 13-Bressler, charls E, (2007) **literary criticism: An introduction to theory and practice** , New jersey.
- 14-Culler, Jonathan , ( 2002 ), **structuralist poetics** , London.
- 15-Jacobson and E. hall, (1958) **Fundamentals of language**, The Hagu
- 16-cobley,poul,(2001) **narrative**, London and new york