ویژه‌نامه‌یی که پیشتر برای پرتو دکتر تندرکیا انتشار داده بود، شمارهٔ دومِ دورهٔ جدیدش (دورهٔ پنجم) را به «ا. بامداد» ــ احمد شاملو ــ اختصاص می‌دهد.

در این شماره، بعد از یادداشتی از سردبیر، تحت نام «شاعر این روزگار» و دو شعر از زیباترین اشعار شاملو ــ «سرود پنجم» و «آیدا در آینه» ــ، می‌خوانیم:

حرف‌هایی از ا. بامداد؛ بحثی با ا. بامداد؛ شاعری [مقاله‌یی از احمد شاملو]؛ حاشیه‌یی بر شعر معاصر [مقاله‌یی از احمد شاملو]؛ شعر عاشقانهٔ ا. بامداد؛ (از احسان مژده و ا. روشن)؛ جست‌وجو در معنیِ اشعار *باغ آینه* (از پوران صلح‌کل)؛ نگرانیِ شاعر به پیرامونش (از ناصر وثوقی)؛ قالب شعر ا. بامداد (از فرامرز خبیری [آیدین آغداشلو]؛ اشارتی چند بر سرود پنجم (از م. ی.)؛ نامه‌یی از م. امید؛ یادداشت‌هایی دربارهٔ ادبیات و هنرِ امروز ایران ــ الف: شعر) (از ف. خ. و ا. م.)؛ کتاب گزاری (از ح. لیچ‌ثیم ــ ا. روشن و بهمن فرسی)؛ نقاشی (از آیدین آغداشلو)؛ تآتر، سینما (از ف. پیامی).

مقالات این شمارهٔ *اندیشه و هنر* تماماً قابل توجه و خواندنی است، ولی جالب‌ترین مطلب از شخص احمد شاملو است با نام «حاشیه‌یی بر شعر معاصر» راجع به شعر سپید ــ که خود از پیشگامان و یگانه تثبیت‌کنندهٔ آن بوده است ــ. او در بخشی از این مقاله، (که پیشتر، در سال ۱۳۳۹ در فردوسی چاپ شده بود و به نظر می‌رسد که سخنانش بیشتر از سر خستگیِ کلنجار رفتن با مخالفین بوده باشد.) می‌گوید:

«[...] اما شعر سپید... به گمان من شعر سپید خیلی به زحمت می‌تواند نوعی شعر شمرده شود.

اگر دعوای مدعیان بر سر آن است که شعر سپید نمی‌تواند نوعی شعر شمرده شود، حق با ایشان است، و به کار گرفتنِ کلمهٔ «شعر» از برای نامیدن آن حتا از سر اجبار نیز نبوده است، همچنان که کلمهٔ «بودا» در

«بوداپست»، و لاجرم مردم شهر بوداپست داعیهٔ بوداییگری ندارند و ایشان را با بوداییان جنگی نیست.

شعر سپید از وزن و قافیه، از آرایش و پیرایش احساس بی‌نیازی شاید نکند، اما از آن محروم است ــ و شاید بتواند از آن محروم نماند، لیکن تظاهر به بی‌نیازی می‌کند... نمی‌دانم. گویی شکنجه‌دیدهٔ سر به زیری است که به عمد می‌خواهد عریان بماند تا چشم‌های تماشاگران، داغ‌های شکنجه را بر تن او ببینند و راز سر به زیری او را دریابند... و اگر بخواهم بهتر گفته باشم: آثار شکنجه است که اگر به قالب جامه‌یی در آورده شود، منتفی است. هر چه جامه آراسته‌تر، خاصیت وجودیِ وی منتفی‌تر. چرا که اگر لوحی در مُعرفی آنچه زیر ظاهر آراسته‌اش پنهان است برگردنش نیاویزند، تماشاگر او جز این نخواهد گفت:

«ــ اینک مردی سرشکسته که جامه‌یی آراسته به بر دارد.»

و یا:

«مردی غمین است. شاید دردی تنش را رنج می‌دهد که از درمان آن امید بریده است.»

و لاجرم هرگز کسی نخواهد گفت که این مرد، مظهر فاجعه است. هرگز کسی نخواهد گفت: «ــ تن انسانی را شکنجه می‌کنند تا به روح او تف کرده باشند. اینک مجسمهٔ آن چنان وهنی!»

شعر سپید، چنین است.

شاید رقصی است که به موسیقی احساس نیاز نمی‌کند. اگر چه زیاد نیستند که بی‌موسیقی از تماشای رقصی لذتی ببرند... یا شرابی است که در ساغر نمی‌گنجد، تا عریان‌تر جلوه کند و شکل نمی‌خواهد تا روح مُجرد خود را در پی شکلی بهتر نمود دهد. اگر چه بسیارند که شراب را در جام مینایی بیشتر می‌پسندند؛ و بسیارند که شراب به مجلس آوردن را بهانه می‌کنند تا جام‌های طلا را ــ که اسباب تجمل بیش نیست ــ به رخ میهمانان کشند.

نسیم است که نمود جسمی ندارد، مگر آنکه خاک و غباری در آن آمیزند و به توفانی خاک‌آلودش کنند و از آن چیزی دیگر بسازند.

در حقیقت شعر سپید شعری است که نمی‌خواهد به صورت «شعر» درآید. من این را بسیار آزموده‌ام:

شعری که برای «شدن» و از قوه به فعل درآمدن، قالب بیرنگ خود را ــ شکل ذهنی و مُجرّد خود را ــ درخواست می‌کند، با هر چیز اضافی، با هر قافیه‌یی بیگانگی و بی‌حوصلگی نشان می‌دهد. با هرگونه دستکاری ــ به هر اندازه که ناچیز باشد ــ لج می‌کند. هرگونه کوششی برای آنکه شکل رایجی بدان داده شود، خسته‌اش می‌کند، خفه‌اش می‌کند، مسخش می‌کند. هیچ تلاشی برای آنکه یک شعر سپید به صورتی سوای آنچه در ذهن تولد یافته است درآید نتیجه به دست نمی‌دهد، همچنان که هرگز اندیشه‌هایی که ثبت آن بتواند نوعی شعر به وجود آورد، شعر سپید موفقی از کار درنمی‌آید.

از بیان این مطلب واهمه می‌کنیم. اما به هر حال گفتنی است که «شعر سپید، مطلق و مجرد است.» و می‌باید نامی دیگر از برای آن جُست، چرا که غرض از شعر سپید نوعی شعر نیست، چیزی است نزدیک به شعر بی‌آنکه شعر باشد و نزدیک به یک نوشته بی‌آنکه دارای منطق و مفهومی باشد که تنهابانوشتن مرادی ازآن حاصل آید: گاه‌نقاشی‌است، اما نمی‌توان به مدد نقاشی بیانش کرد. گاه رقص است، بی‌آنکه هیچ حرکتی بدان تحقق تواند بخشد. گاه شعر است و از آن گذشته وزن و قافیه‌یی نیز درخواست می‌کند. تلاشی می‌کند که نظمی به خود بگیرد. گاه فلسفه و گاه عکاسی است... کودک بهانه‌جویی است که به هر چیز چنگ می‌اندازد. [...]

به هر حال، به سال ۱۳۲۹ با آنکه چاپ هر قطعه شعر آزاد جز با جنجال و بگومگوی فراوان ممکن نمی‌شد، من نخستین بار در حیات کوتاه شاعریِ خویش به سرودن شعر سپید دست نهادم... *خیلی پیش از این تاریخ، دوست هنرمند من منوچهر شیبانی بدین کار پرداخته بود، اما من*

بدون آنکه توجهی به این نحوهٔ سرودن داشته باشم، هرگز ــ و حتا به عنوان آزمایش ــ بدان نپرداخته بودم،[۳۴] تا آنکه اندیشهٔ *تا* شکوفهٔ سرخ یک *پیراهن* (و یا به نام نخستینی که داشت: *شعر سفید غفران*) در ذهن من رسیده شد، و هنگام نوشتن به آن در رسید... عجبا! این اندیشه‌ها به هیچ قالبی در نمی‌آمد، سماجت می‌کرد و با هیچ وزن و آهنگی درنمی‌آمیخت.

پیش از آن دانسته بودم که اگر شعر سرسختی می‌کند و در قالب خویش قرار نمی‌گیرد با آن به ستیزه نمی‌باید برخاست. کلمات آن را همچنان در کناری می‌باید نوشت و آن را به حال خود می‌باید گذاشت و بر سر باقیِ کار می‌باید رفت. چون قطعهٔ شعر به آخر رسید آن سنگ مایه نیز سرسختی رها می‌کند و به راه می‌آید.

اینجا این تجربه نیز به کار نیامد... اینجا اندیشه‌ها شکل داشت و چنان می‌نمود که این شکل، شکل آخرین اوست. در قالب وزن نهادن آن، جز با شکستن و دیگرگونه ساختن آن میسر نمی‌شد. [...] اندیشه‌یی، با کلمات خویش، با تعابیر و تصاویر خویش، خود را در این جلوه نمود داده است. این حقیقت حال است، و اگر از آن کسان که رنگ جلا به پایهٔ موریانه خوردهٔ ایوان می‌زنند و باسمه بر گچ ریختگیِ دیوار خانه می‌چسبانند یکی مدعی شود این بی‌وزنی نشان بی‌مایگی است، بگو آری چنین است.

در واقع، و به یک تعبیر دیگر، این قطعه و بسیاری قطعات دیگر از این قبیل، چیزهایی است که ــ به زعم این مدعیان ــ چون در وزن و آهنگی نمی‌گنجیده است، می‌بایست به دور ریخته شده باشد. [...]»[۳۵]

در این جُنگ، شاملو همچنین به نکتهٔ دیگری اشاره می‌کند که خواندنی است، او می‌گوید:

«یک وقتی هست که خودم شعر را می‌فهمم ــ حقیقت قضیه همین است. ــ و یک وقتی نه. بسیاری از شعرهام هست ــ مثل آن «لوح گور» ــ که برای خودم هم تاریک است. آن لحظه‌یی که می‌نویسم می‌دانم چه می‌نویسم ــ این گفت‌وگو ندارد. ولی بعد آنقدر من از آن فضا می‌آیم بیرون

که... برای خودم هم چیز عجیب و غریبی می‌شود.

در مورد «لوح گور» مثل اینکه مفهوم روشن است. ــ اما آن چیزهایی که این مفهوم را روشن می‌کند، روشن نیست.»

و می‌گوید:

«نگاهی که من بعد روی شعر می‌اندازم تقریباً هیچ تغییری در شعر نمی‌دهد. بعضی‌هاش کوچکترین تغییری نکرده. مثل *باغ آینه*: صبح وقتی که من از خواب بیدار شدم یادم نبود که دیشب من این شعر را نوشتم. ــ فقط دیدم «طوسی» دارد این شعر را می‌خواند، و من یادم آمد که دیشب بلند شدم، او چراغ را روشن کرد و من این را نوشتم. ــ فکر می‌کنم یکی از عمیق‌ترین شعرهای کتاب *باغ آینه* باشد. به نظر خودم این طورست. کوچک‌ترین تغییری من توی این ندادم.»*

هیرمند

شمارهٔ سوم هیرمند ادبی در تابستان ۱۳۴۳ از مشهد منتشر شد. از جمله مطالب مربوط به شعرنو در این شمارهٔ «هیرمند» عبارت است از:

هفتخوانی دیگر (شعر) شفیعی کدکنی (م. سرشک)؛ نیما: هماهنگی و ترکیب (تحقیق)، مهدی اخوان‌ثالث؛ بوسه (شعر) هوشنگ ابتهاج؛ برخورد نسل‌ها [نقدی بر نقدی، از اشعار اخوان‌ثالث]؛ آفرینش هنری و الهام [تحقیق]، شفیعی کدکنی.

در این شمارهٔ هیرمند، پرسشنامه‌ئی تحت نام «مسیر شعر فارسی» چاپ شده است و از صاحب‌نظران خواسته شده است که نظرشان را در پاسخ به این پرسش‌ها بنویسند. و این بود آن پرسش‌ها:

۱. آیا زبان شعر امروز فارسی را رو به کمال می‌دانید یا انحطاط؟

---

* توضیح اینکه این مصاحبه به رسم‌الخط شکستهٔ محاوره‌ئی در *اندیشه و هنر* چاپ شده است.

۲. توجه به مفاهیم جدید در شعر آیا با موازین قدما ممکن است؟
۳. تحول در وزن شعر فارسی را تا چه اندازه مجاز می‌دانید و نمونهٔ این دگرگونی وزن را در شعر کدامیک از معاصران سراغ باید گرفت؟
۴. نمونهٔ شعر فارسی کامل امروز (با ذکر نمونه) از نظر شما چیست؟
۵. روی هم رفته چه سرنوشتی برای شعر معاصر فارسی پیش‌بینی می‌کنید؟

اهمیت نقل این پرسشنامه در اینجا این است که نشان می‌دهد که چگونه در اوج پیشروی شعرنو نیز هنوز نوپردازان نیازمند به تأئیدگیری این و آن بوده‌اند. وگفتنی است که میانگین پاسخ‌ها نیز تأئید نوقدمائیون بوده است.

آرش

هشتمین شمارهٔ *آرش* (شمارهٔ یک، دورهٔ دوم) در مرداد ۱۳۴۳ منتشر شد؛ در این شماره است که برای نخستین بار بخش قابل توجهی از صفحات *آرش* به نقد و نظر پیرامون شعرنو اختصاص می‌یابد؛ و انگیزهٔ آن، انتشار *تولدی دیگر* از فروغ فرخزاد است. در این شماره می‌خوانیم:

فروغی دیگر در تولدی دیگر، ابراهیم مکلاً؛ تولدی دیگر ــ ناقوس هشدار ــ، محمد حقوقی؛ ستایش و دیدار و خطاب، م. آزاد؛ دو گفت و شنود با فروغ فرخزاد.

بخش‌هائی از مقالات مذکور را در بخش مربوط به *تولدی دیگر* خوانده‌ایم.

شمارهٔ ۹ *آرش* که در زمستان ۱۳۴۳ منتشر شد، جُنگی پربار، اما خالی از نقد و نظر پیرامون شعرنو بود.

انتقاد کتاب

نخستین شمارهٔ سال دوم (دورهٔ دوم) *انتقاد کتاب* (که هر ماهه به ضمیمهٔ یک کتاب از نشر نیل منتشر می‌شد.) پس از تأخیری هفت‌ساله، در فروردین سال ۱۳۴۳، به ضمیمهٔ چاپِ دوم *هوای تازه* از احمد شاملو منتشر شد.

دورهٔ دوم *انتقاد کتاب* با حجم بسیار کم (۲۲ ص) و قطع کوچک (رقعی)، از نشریات خواندنی آن سال‌ها و مفیدتر از دورهٔ اول بود. چراکه در این دوره، علاوه بر معرفی و نقد کتاب، ترجمهٔ مقالاتی نیز از منتقدین معروف جهان به چاپ می‌رسید که بسیار آموزنده بود.

از سلسله مقالات خواندنی راجع به هنر نو در دورهٔ دوم، یکی مقاله‌ئی طولانی است از «تی. اس. الیوت» با ترجمهٔ رسای رضا سیدحسینی، به نام «کارِ انتقاد»؛ و دیگر، مقاله‌ئی است باز مُفصّل از فرج صبا با نام «هنر برای هنر یا هنر برای اجتماع؟» که بحثِ داغ و جدیِ سراسر نیمهٔ دوم دههٔ چهل و تمام دههٔ پنجاه بوده است.

و اما در ارتباط با شعرنو، *انتقادکتاب* سال ۴۳ ــ که ۸ شماره منتشر شد ــ فقط دو مقاله داشت: مقاله‌ئی از م. آزاد دربارهٔ *تولدی دیگر* و مقاله‌ئی از یدالله رؤیائی دربارهٔ حصار از پرویز خائفی که ذیل نقد و بررسی همان کتاب‌ها خوانده‌ایم.

جُنگ طرفه

کتاب اول طُرفه در تیر ماه ۱۳۴۳ منتشر شد. تفاوت اساسی این جُنگ با دیگر جُنگ‌های منتشره تا آن روز این بوده که جُنگی نوگراتر و حاوی نام‌های تازه و جوان بود.

طرفه مشتمل بر ۴ بخش بود: قصهٔ ایرانی، شعر ایرانی، شعر دیگران، و بررسی و نقد. و بخش شعر، شامل اشعاری از: جعفر کوش‌آبادی، یدالله رؤیائی، بهمن فُرسی، رضا براهنی، ا. ن. پیام، م. آزاد، غفار حسینی، م.ع. سپانلو و احمدرضا احمدی.

در بخش بررسی و نقد، آنچه که مربوط به شعرنو است، یکی «گفت‌وگویی با م.ع. سپانلو» و دیگر، یادداشتی است خواندنی «دربارهٔ شعر فروغ فرخزاد»، نوشتهٔ مهرداد صمدی.

پس از انتشار مجموعهٔ طرح از احمدرضا احمدی و پیدایش «موج نو»،

جُنگ طُرفه نخستین جُنگی بوده، که گرایش به موج نو داشته است. این گرایش بویژه در مصاحبه با سپانلو آشکار است؛ آنجا که سخن از «اغلاط دستوری» و «گنگی و بی‌معنایی» شعر می‌شود، و هیچکدام از این موارد نهایتاً، عیبی برای شعر شمرده نمی‌شود.

شعر «خبر» را از جُنگ طُرفه ــ با تلقیِ خبرِ تثبیت و رواج موج‌نو ــ می‌خوانیم.

خبر

بهمن فرسی

بر مردگان آدینه‌ها
اعلانی آویختم
و بر آن «انتظار» نوشتم.

*

آدینه‌ها:
کندرو
خسیس
سخت جان
جان ستان
سرانجام،
جان سپردند.

*

اینک آدینه‌هاست،
که بر مردگانِ آدینه‌ها
انتظاری آویخته نیست.
اینک روزهاست
اینک سال‌هاست

آن خواب سرخ شکسته است
و سیلی دیگر مرا برده است.

کتاب دوم *طرفه* در آبان ۱۳۴۳ منتشر شد. شاعران این مجموعه عبارت‌اند از: م. ع. سپانلو، منوچهر آتشی، احمدرضا احمدی، م. آزاد، رؤیائی، جعفر کوش‌آبادی، پرتو نوری‌علاء، غ. متین، منوچهر شیبانی، محمد حقوقی، مروا، بیژن الهی، سیروس آتابای، غفار حسینی، و الف. ن. پیام.

در همین شمارهٔ طرفه است که سیروس آتابای و بیژن الهی و مروا معرفی می‌شوند. و سیروس آتابای همان بود که دکتر رضا براهنی نوشته بود که به خاطر شعر او ــ که به آلمانی شعر می‌سرود ــ آرزومند دانستنِ زبان آلمانی‌ست.

معرف آن دو شاعر دیگر، فریدون رهنما بود. و رهنما همان «چوبین» بود که مقدمهٔ مُفصّل جانبدارانهٔ چاپ اول *قطعنامهٔ* شاملو را نوشته و نام موج‌نو را برشیوهٔ شعراحمدرضااحمدی گذاشته بود، واکنون در یادداشتی تحت نام «دو نوزاد باورکردنی»، دربارهٔ این دو شاعر نوشته بود که:

«[...] شعر این دو جوان ــ یکی مرد و یکی زن ــ نوید این زایش را می‌دهد. به زبان آمده‌اند و در کشمکش شگفتی‌های واژه‌ها و شگفتی‌های زندگی که دارند یا می‌بینند [؟] یا دست و پا می‌زنند.

کارشان به کجا خواهد انجامید؟ کس نمی‌داند. به خودنمایی‌ها؟ به کسب و کار؟ به بازار تقلیدهای نهانی؟ به گشودن یک دکان شعری؟ یا باز هم به جویندگی؟ [...]»

شعر برف از بیژن الهی را از *جُنگ طرفه* می‌خوانیم:

برف

بیژن الهی

تنها یکبار
می‌توانست

در آغوشش کشد.
و می‌دانست ــ آن گاه ــ
چون بهمنی فرو می‌ریزد
و می‌خواست
به آغوشم پناه آورد:

نامش برف بود
تنش، برفی
قلبش از برف
و تپشش
صدای چکیدن برف
بر بام‌های کاهگلی...
و من او را
چون شاخه‌یی که به زیر بهمن شکسته باشد
دوست می‌داشتم.

مجموعه‌های شعر نو در سال ۱۳۴۳

احمدی، احمدرضا / *روزنامهٔ شیشه‌یی* . ــ تهران: طُرفه، اردیبهشت ۱۳۴۳، ۹۹ ص.
خانلری، پرویزناتل / *ماه در مرداب*. ــ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۳، ۲۳۵ ص.
رفیعی، احمد / *تکاپو*. ــ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۳، ۸۸ ص.
رمزی، داود / *جدال* (۲۷ قطعه شعر). ــ تهران: ا. عمرانی، ۱۳۴۳، ۱۲۶ ص.
ساهر، حبیب / *اشعار برگزیده از دیوان ساهر*. ــ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۳، ۱۱۱ ص.

شاملو، احمد (ا. بامداد) / *آیدا در آینه و لحظه‌ها و همیشه‌ها*. ــ تهران: نیل، ۱۳۴۳، ۱۵۵ ص.
شیبانی، فرهاد / *شاعرانه*. ــ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۳، ۹۶ ص.
شیبانی، منوچهر / *آتشکدهٔ خاموش*. ــ تهران: بی‌نا، تیر ماه ۱۳۴۳، ۱۳۵ ص.
صلاحی، فریدون (شعله) / برکه. ــ مشهد: باستان، ۱۳۴۳، ۶۷ ص.
کیانوش، محمود / *شکوفهٔ حیرت*. ــ تهران: شباویز، آذر ۱۳۴۳، ۱۱۰ ص.
مسعودی، رؤیا / *رؤیا*. ــ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۳، ۱۹۱ ص.

آیدا در آینه (و) لحظه‌ها و همیشه‌ها / احمد شاملو

شاملو، احمد / *آیدا در آینه و لحظه‌ها و همیشه‌ها*. ــ تهران: نیل، ۱۳۴۳، ۱۵۵ ص.

نزدیک به سی سال است که از انتشار *آیدا در آینه* می‌گذرد. طی این مدت، این مجموعه (و به دنبال آن، آثارِ دیگرِ شاملو) خوانندگان پرشورِ بیشماری داشته است و به نظر می‌رسد که دیگر باید جزءِ آثار کلاسیک شمرده شود.

اگرچه تأثیر عمیقِ اشعار *آیدا در آینه*... بر خواننده، همواره ناشی از عمق و صمیمیت و شورِ حماسی ــ تغزلیِ این اشعار بوده است، ولی تأثیر لحن پیامبرانه و اساطیری متأثر از *کتاب‌های مقدس* و نحو کُهن‌گرای این اشعار بر خواننده نیز، کمتر از درونمایهٔ پرشور آن نبوده است. و به نظر می‌رسد که اصلاً لحن اساطیری شاملو شور و شعورش را از قوه به فعل درآورده باشد؛ لحنی که به مرور به زبان شاملو هویت بخشید؛ به «زبان شاملوئی» معروف شد؛ مسیر شعرنو را از زبان موزونِ نیمائی و اخوانی عوض کرد و به حیطهٔ نثر درآورد؛ و خیل عظیمی از شعر خوانان را، به توّهم شاعری در پی خود کشید.

البته اشعار منثور شاملو مطلقاً به آسانی پذیرفته نشد؛ حتی فروغ

فرخزاد که صمیمی‌ترین، بی‌عقده‌ترین و پیشروترین شاعرِ آن عصر بود، همزمان با انتشارِ *آیدا در آینه* در مصاحبه‌یی گفت:

«اینها جمله‌های مُجردی هستند در یک فرم غیرشعری. گاهی اوقات مقاله می‌شود. دفاع می‌کند. حمله می‌کند. فحش می‌دهد. تفسیر می‌کند. من نمی‌فهمم. من راجع به شعر یک طور دیگر فکر می‌کنم. شاید او به جایی رسیده که من هنوز نرسیده‌ام و به همین دلیل نمی‌فهمم. اما به نظر من شاملو را باید در قسمت اعظم *هوای تازه* و *باغ آینه* جست‌وجو کرد. *آیدا در آینه* یک جور شیفتگی است. شاملو دارد از چیزی دفاع می‌کند که کسی معارضش نیست. شاملو بعضی وقت‌ها واقعاً افراط می‌کند، حتی در بی‌وزنی.»[۳۶]

و دکتر رضا براهنی نوشت:

«[...] در بعضی از قطعات *آیدا در آینه* شاملو به خطابی صرفاً عاشقانه گردن می‌نهد و به همین دلیل شعرش ساده‌تر و قالب آن کمی ابتدائی‌تر و پائین‌تر می‌گردد و بالاخره با مقایسه با سایر اشعار عاشقانهٔ شاملو، از لحاظ‌هایی کاملاً روشن، می‌لنگد.

خطابی صرفاً عاشقانه شاعر را مجبور می‌کند که مقداری از حرف‌هایش را طوری بزند که در خور فهم معشوقه باشد. در واقع معشوقه به صورت هدف غایی شعر درمی‌آید، در حالیکه شاملو در سایر آثارش، حتی اشعار عاشقانه‌اش، اشیاء و احساس‌ها، آدم‌ها و معشوقه‌هایش را وسیله قرار داده بود تا حرف‌هایش را در قالبی محکم‌تر و متعالی‌تر با شاعری دیگر بزند و بدین ترتیب شعری در سطحی عالی‌تر خلق کند. او عشق فردی خود را در اشعار قبلی به صورت عشقی عمومی در می‌آورد؛ قلبش باز شده بود و گسترش پیدا می‌کرد تا عشقش را برای همگان به ارمغان آورد، ولی در بعضی از قطعات *آیدا در آینه* این کار را نمی‌کند. هدف در این قطعات فهماندن عشق است به معشوق. در این میان، تمام اشیاء و احساس‌ها، خود را در آینهٔ «آیدا» زینت می‌دهند، به

جای آنکه مستقلاً وجود داشته باشند و زندگی شعری خود را دنبال کنند. [...]

گرچه شاملو با *آیدا در آینه* شباب خود را باز می‌یابد، ولی عشق فردیِ بیگانه با خلق‌الله را، جانشین عشقی می‌کند که توان تعمیم و گسترش داشت و در واقع دچار نوعی حالت فرار می‌شود که از ویژگی‌های شاعران رمانتیک است. (و شاملو رمانتیک نیست.)»[۳۷]

محمد حقوقی نوشت:

«شاملو تنها شاعری است که از خصوصی‌ترین مسایل زندگی و از جزیی‌ترین و احساساتش گهگاه سخن به میان می‌آورد. چرا که وقتی می‌گوید: «کدامین ابلیس، تو را اینچنین / به گفتن «نه» وسوسه می‌کند؟ / یا اگر خود فرشته‌یی‌ست / از دام کدام اهریمنت بدینگونه / هشدار می‌دهد.» (*آیدا در آینه*، ص ۴۱) پیداست که اشاره‌یی به ابای «او» است. و پیداتر که از سوابق زندگی شاعر، سخن به میان رفته است. اشاراتی که به جای اینکه می‌بایست در هیئت مذاکره‌یی شفاهی یا نامه‌یی خصوصی درمی‌آمد، به اشتباه در شعر وارد شده و به عمومیت و توسع آن لطمه‌یی غیرقابل جبران زده است. حرف‌هایی که به اغلب احتمال در زندگی بیشترِ شاعرانِ امروز، به گونه‌یی مطرح بوده، اما هرگز در شعرشان راه نیافته است، چرا که شعر متعالی و متوسع، بیرون از همهٔ این خصوصی بودن‌هاست.

چنین است که برای منی که شعر متعالی را بالاتر از همهٔ جسم‌ها و دیوارها و محدوده‌ها می‌دانم، هرگز «او» ی خاص و محدود *آیدا در آینه*: «کدامین ابلیس، تو را اینچنین...» چون «او»ی عام و نامحدود باغ *آینه* متعالی نیست: «مرا لحظه‌یی تنها مگذار / مرا از زرهٔ نوازشت روئین تن کن / من به ظلمت گردن نمی‌نهم / همهٔ جهان را در پیراهن کوچک روشنت خلاصه کرده‌ام و دیگر به جانب آنان باز نمی‌گردم.» پاره‌یی که آن را می‌توان خلاصهٔ رگهٔ اصلی فکر شاعر دانست [...]

اگر دو دیوان نخستین او پر است از کلمات *فریاد*، خنجر، رزم، موج، خون، رفتن، *زندان*، *حماسه*،... (تمام کلماتی که نشانهٔ جنبش و حرکت‌اند.) در سه دیوان اخیرش، کلمات زیر است که به جای آنهاست: *تولد*، *انسان*، سپیده‌دم، *خدا*، «*او*»، مرگ،... (همهٔ کلماتی که نشانهٔ ایستادن در برابر مسائل حیات بطور کلی‌ست.)

اینک باید دانست؛ اگر همهٔ این حرف‌ها را در قالبی هنری استوار می‌کرد، ارزش آن تا چه پایه بود؟ (چرا که نود درصد از شواهدی که در این فصل آمد، نه شعر، که نثری است استوار.) و آیا چه عیوبی بجز مسئلهٔ خصوصی بودن او (که به اشاره گذشت.) در این پاره‌هاست. (و بویژه در این اواخر) که باید در ارتفاع آن کوشید، تا آن‌جا که از خط و مرز هنر کج نیفتاد، (چنان که گهگاه افتاده است.) و زوائد و حواشی را از اصل شعر تمیز داد، و به جوهر و تشکّل شعر لطمه‌یی نرساند.

شاملو بیش از اغلب نزدیک به اتفاق شاعران همعصر خویش، از محیط بیست سالهٔ اخیر وطنش تأثیر پذیرفته، تأثری که با توجه به میزان استعداد پذیرفتاری او، نه تنها در دو سه دیوان اخیرش از شدت آن کاسته نشده، بل به مراتب افزوده شده است.

پاره‌های انتقامجویانه، دشنام‌ها، و خشم‌هایی که چه بسا شعر او را از خط شعر واقعی (شعر به دور از نظم) منحرف داشته و به ساختمان آن لطمه‌یی محسوس وارد کرده است. بیان حرف‌هایی که اگر چه حق با اوست، اما شایسته‌تر آن، که به کتابی مقاله‌وار و جداگانه مخصوص می‌شد و شعر او را از انحرافاتی آنچنان به دور می‌داشت. و به راستی چرا باید شاعری بزرگ (به بهانهٔ کند ذهنی مردمی که فرسنگ‌ها از شعر راستین به دورند.) به شعر مُتعالیش به دیدهٔ تردید بنگرد؟»[۳۸] او همچنین نوشت:

«همهٔ پیکرهٔ حرف‌های اخیر شاملو، در شعر «سخنی نیست» عریان شده است و فرق این شعر با بسیاری از شعرهای دیگرش، بسیار؛ که این شعر (جز ضعف زبان) شعری است کامل و متشکل و آنها که اغلب از

حالات شعری به دور. پاره‌های بسیار با حرف‌های مستقیم و شعارگونه و برای اثبات کثافت مخاطبان، پر از استنتاجات اجتماعی. که اگر چه ذهن حساس و اجتماعی شاعر موجب شده است که در بیان شعر بشدت تحت تأثیر جنبش‌های گذشته قرار گیرد و هم این باعث شود که از جوهر شعر به دور افتد؛ اما جز شعر مگر وسیلهٔ دیگری نیست؟ و مگر امکان نداشت که کتابی جداگانه و مقاله‌وار می‌پرداخت و همه این نوع حرف‌ها را در آن کتاب به صراحت می‌نوشت و دق دل خالی می‌کرد. [...]»[۳۹]

و کار انتقاد و حمله به شاملو او را بدانجا می‌کشاند که رسماً اعلام کند که:

«[...] اگر دعوای مدعیان بر سر آن است که شعر سپید نمی‌تواند نوعی شعر شمرده شود، حق با ایشان است. به کار گرفتن کلمهٔ «شعر» از برای نامیدن آن حقاً از سر اجبار نیز نبوده است، همچنان که کلمهٔ «بودا» در «بوداپست» و لاجرم شهر بوداپست داعیهٔ بودائیگری ندارد و ایشان را با بودائیان جنگی نیست.»[۴۰]

و اما راجع به چگونگی دست‌یابی شاملو به لحن توراتی (اصطلاحاً)، که ظرفِ مناسبِ حماسه‌های تغزلی او بود، او بعدها خود در مصاحبه‌ئی می‌گوید:

«برخورد با اثری از دی. اچ. لارنس که به شیوهٔ *تورات* نوشته است مرا به خواندن *تورات* برانگیخت، و از آنجا به خواندن *تفاسیر قرآن*. پس از آن هر چه به دستم رسید، خواندم. می‌بینید که نهایتاً پوستهٔ خارجی زبانِ من ملغمه‌یی از تمامی اینهاست.»[۴۱]

البته دکتر براهنی بسیار پیشتر، همانموقع که آن ایرادات را بر اشعار *آیدا در آینه* وارد کرده بود، به تأثیرپذیری شاملو از *تورات* نیز اشاره کرده بود. او در همان سال ۱۳۴۳ نوشته بود که:

«شاملو *تورات* را خوب خوانده است، و تأثیر آن در کلامش دیده

می‌شود، و آهنگی که او به شعر منثورش می‌دهد، از آهنگ کلام *تورات* متأثر است. این نثر در قطعات «میلاد» و «انگیزه‌های خاموشی» بیشتر مشهود است.»[۴۲]

و نوشت:

«اگر بین سال‌های سی و پنج و چهل، مهدی اخوان‌ثالث (م. امید) دوشادوش تأثیرپذیری از نیما شعر خود را غرق در زبان شعر مکتب خراسانی کرد و کوششی پیگیر برای احیاء زبانِ شعر قرن چهارم و پنجم به عمل آورد، شاملوی سی و پنج و شش تا چهل و پنج، از نظر نحوهٔ سخن گفتن به سوی نثر دورانی آمد که امید زبان شعرش را از آن گرفته بود.»[۴۳]

او همچنین نوشت:

«شاملو فکر آزاد کردن یکسرهٔ شعر از قید و بند وزن را از غرب گرفته است، ولی منبع لطف و زیبایی کلام غیرمنظوم ولی آهنگینش «نثر شعرگونهٔ» قرن چهارم و پنجم است و آهنگ‌های محکم قسمت‌هایی از ترجمهٔ فارسی *تورات* و *انجیل* که ترجمهٔ بسیار پاک و شسته رُفته و پرآهنگ و با اسلوبی است، و کیفیتِ پیغمبرانه سخن گفتنِ شاملو از همین کتاب‌های مقدس سرچشمه می‌گیرد. [...]

مثال‌هایی از نثر این دوره [قرن پنجم ــ *تاریخ بیهقی* ــ] می‌دهم تا معلوم شود که شاملو تا چه حد به این منبعِ کلامِ ناب فارسی توجه داشته است. این مثال‌ها را به شیوهٔ شاملو می‌نویسم:

شما همه قوادان
زبان در دهان یکدیگر کرده‌اید
و نمی‌خواهید تا این کار برآید
تا من در این رنج می‌باشم
و شما دزدی می‌کنید
من شما را جایی خواهم بُرد
که همگان در چاه افتید و هلاک شوید

تا من از شما و خباثات شما
بِرهَم
و شما نیز از ما برهید.
دیگر بار
کس سوی من در این باب
پیغام نیارد.

و یا:
بارانکی
خرد خرد می‌بارید
چنان که زمین تر گونه می‌کرد
و گروهی از گله‌داران
در میان رود... فرود آمده بودند
و گاوان بدانجا داشته،

هر چند گفتند:
از آنجا برخیزید
که محال بُوَد بر گذرِ سیل بودن
فرمان نمی‌بردند

تا باران قوی‌تر شده، کاهل‌وار
برخاستند
و خویشتن را
به پای آن دیوارها افکندند

[...]

پس می‌بینیم که این نوع شعر، زیاد هم تفنّنی در کتابت و یا آنطور که نادرپور فهمیده است، قطعهٔ ادبی نیست، بلکه قالبی است مثل قالب‌های شعریِ دیگر، و گرچه گاهی ظرفیت موسیقی آن کم می‌شود و محتوی با منطق نثر پیش می‌آید ولی اغلب آن موسیقی کم ولی محسوس هست و با

سیلان و فوران کلمات کاملاً هماهنگ است و به این شکلی که شاملو می‌گوید، از نظر نفسِ قالب قابل تخطئه نیست. تنها ایرادی که می‌توان بر آن گرفت این است که موسیقیِ این نوع شعر در برابر تنوع موسیقی عروضی، کمبودهایی دارد و انظباط لازم را از شاملو گرفته است.»[۴۴]

با اینهمه، عطش سیراب‌ناپذیرِ خواندن این شعرها، طی سی سال، نشان می‌دهد که *آیدا در آینه* به جوهر شعر رسیده بود.

آغاز

بی‌گاهان
به غربت
به زمانی که خود در نرسیده بود...

چنین زاده شدم، در بیشهٔ جانوران و سنگ
و قلبم
در خلاء
تپیدن آغاز کرد.

□

گهوارهٔ تکرار را ترک گفتم
در سرزمینی بی‌پرنده و بی‌بهار.

نخستین سفرم بازآمدن بود،از چشم‌اندازهای امیدفرسای ماسه و خار
بی‌آنکه با نخستین قدم‌های ناآزمودهٔ نوپایی خویش
به راهی دور رفته باشم.

نخستین سفرم

باز آمدن بود.

□

دور دست
امیدی نمی‌آموخت.

لرزان، بر پاهای نو راه، رو در افق سوزان ایستادم
دریافتم که بشارتی نیست
چراکه سرابی در میانه بود.

□

دور دست امیدی نمی‌آموخت
دانستم که بشارتی نیست:
این بی‌کرانه، زندانی چندان عظیم بود که روح
از شرم ناتوانی
در اشک پنهان می‌شد.

پایتخت عطش

آب کم جو، تشنگی آور به دست.

ملای روم

۱

آفتاب، آتش بی‌دریغ است.
و رؤیای آبشاران
در مرز هر نگاه.

بر درگاه هر ثقبه
سایه‌ها
روسپیان آرامش‌اند؛

پیجوی آن سایهٔ بزرگم من، که عطش خشکدشت را باطل می‌کند

□

چه پگاه و چه پسین
اینجا
نیمروز
مظهر «هست» است:
آتش سوزنده را رنگی و اعتباری نیست؛
دروازهٔ امکان بر باران بسته است؛
شن از حرمت رود و بستر شنپوش خشکرود از وحشت «هرگز» سخن می‌گوید.
بوتهٔ گز به عبث سایه‌یی در خلوت خویش می‌جوید.

□

ای شب تشنه! خدا کجاست؟
تو
روز دیگر گونه‌یی
به رنگی دیگر
که با تو
در آفرینش تو
بیدادی رفته است؛
تو زنگی زمانی.

۲

کنار تو را ترک گفته‌ام
و زیر این آسمان نگونسار که از جنبش هر پرنده تهی است
و هلالی کدر، چونان مرده ماهیِ سیمگونه فلسی بر سطح بی‌موجش می‌گذرد
به باز جست تو برخاسته‌ام

تا در پایتخت عطش
در جلوه‌یی دیگر
بازت یابم.

ای آب روشن!
تو را با معیار عطش می‌سنجم.
□
در این سرایچه، آیا
زورق تشنگی است
آنچه مرا به سوی شما می‌راند
یا خود زمزمهٔ شماست،
و من نه به خود می‌روم
که زمزمهٔ شما
به جانب خویشم می‌خواند؟

نخل من ای واحهٔ من!
در پناه شما چشمه‌سار خنکی هست
که خاطره‌اش
عریانم می‌کند.

روزنامهٔ شیشه‌ئی / احمدرضا احمدی

احمدی، احمدرضا / *روزنامهٔ شیشه‌ئی*. ـ تهران، طرفه، اردیبهشت ۱۳۴۳، ۹۹ ص.

دربارهٔ شعر احمدرضا احمدی و اصول موج نو و علت پیدایش آن، پیشتر به تفصیل سخن گفته‌ایم. اکنون دو شعر از مجموعهٔ *روزنامهٔ شیشه‌ئی* را می‌خوانیم، و نقدی از میان انبوه نقدهای مخالف و موافق را

می‌آوریم؛ و یادآور می‌شویم که احمدرضا احمدی در این سال‌ها ــ در نیمه اول دههٔ بیست سالگی ــ مطرح‌ترین چهرهٔ عجیب و غریبِ شعرنو در مجله‌ها بود: برای پاره‌ئی نشریات، او به عنوان نابغهٔ شعرنو و برای تعدادی، چهره‌ئی برای تفرج خاطر خوانندگان به شمار می‌رفت؛ اما در هر حال کسی بود که فروغ فرخزاد که به پاس استعداد شگرف وتلاش عظیم و صمیمیت بی‌پایانش، طی مدتی کوتاه در ردیفِ اول شاعران ایران جاگرفته بود، به او نوشته بود:

«حرف‌های تو این ارزش را دارد که به یاد بماند.»[۴۵]

اگر دانه بمیرد

مرا نکارید
مرا بکارید
من اکنون بذری درستکار گشته‌ام
مرا بر الوارهای نور ببندید
از انگشتانم برای کودکان مداد رنگی بسازید
گوش‌هایم را بگذارید تا در میان گلبرگ‌های صدا پاسداری کند
چشمانم را گل میخ کنید و بر هر دیواری که در انتظار یادگاری کودکی است بیاویزید
در سینه‌ام بذر مهر بپاشید تاکودکان خسته از الفبا، در مرغزارهایم بازی کنند

مرا نکارید
واژه بودم
زنجیر کلمات گشته‌ام
سخنی نوشتم که دیگران با آرامش بخوانند
من اکنون بذری درستکار گشته‌ام
مرا بکارید

در زمینی استوار جایم دهید
نه در جنگلی که در زیر سایهٔ درختان معیوب باشم
جای من در کنار پنجره‌هاست.

پیامبران

پیامبران نوخاسته دیر آمدند، زود رفتند
ندیدند که انتظار در یک بیمارستان
از مرگ آسان‌تر است
پیامبران نوخاسته دیر آمدند، زود رفتند
ندیدند که در جاده‌ها ماشین‌های کوکی
رهروان را پشت‌سر گذاشت
و در کنار جاده‌ها کاشت
و در خاک‌های کهن رویاند
رهروان که بدن‌های عظیم داشتند
در ماشین‌های کوکی جا نگرفتند

● ● ●

پیامبران نوخاسته دیر آمدند
از دیوارهای کوتاه بالا رفتند
میخ‌ها را کوبیدند
و ریسمان آیه‌های کنفی خود را پیوند میخ‌ها کردند
ریسمانی که پوسیدگی ضرورت آن نبود
ریسمانی که ضرورت پوسیدگی همهٔ رسن‌ها را انکار کرد
و محکومین در سایهٔ این ضرورت ریسمان‌های دار را ابریشمین یافتند

●

پیامبران نوخاسته دیر آمدند

واژهٔ راه را عروس خود کردند
آنچه راه بود زدند
راهزن گشتند
و راهزنان دیگر را دزد خواندند

●

پیامبران نوخاسته دیر آمدند
از دیوارهای کوتاه بالا رفتند
دیوارهای بلند را انکار کردند
و امروز هر کس دیوارهای بلند بپیماید
همه می‌گویند: دزد
نه رهزن

پیامبران نوخاسته
دیر آمدند و زود رفتند
تا اشیاء عتیق موزه‌ها نگردند

● ●

دیر آمدند
به بازار که رفتند
سکه‌ها در جیب خود دوختند
تا کوزه‌گران نتوانند برای کودکان قلک بسازند

●

امروز بانک بزرگ
قلک نداشتن‌های کودکان است
کارمندان بانک بی‌حوصله و خسته‌اند
دو پنجره در مقابل دارند
یکی بر روسپی‌خانه و دیگری بر سربازخانه‌ها می‌گشاید
کارمندان از تهی بودن و تنگدستی

اسکناس‌ها را می‌شمارند
چشمان فرسوده‌شان در پی کلید روان است
خواهند دانست که محجوبند
و از حجب آنان هر چیز قفل خواهد گشت
و خود نیز قفل خواهند گشت
از پنجره صورت‌های صبح کنار صندوق
را می‌بینید که کلید گشته‌اند
و می‌بینید که کلیدها مشتاقانه به روسپی‌خانه می‌رود
و سربازان را می‌بینید
که می‌روند تا پاسدار روسپی‌خانه‌ها باشند
و هر زن روسپی
و هر سرباز
عکس [...] را بر کنار تختخواب خود خواهند آویخت

● ● ●

پیامبران نوخاسته باز آمدند
به گاه ورودشان کسان نبودند
کارمندان بانک از بی‌حوصلگی
امضاهای خود را گرته می‌کردند
سربازان راه‌پیمای دهلیزهای اعداد
یک دو سه چهار بودند
روسپی‌ها توتون مرطوبی شده بودند
که آتش سکهٔ گزمه‌ای تباه شده
آنها را می‌سوزاند
و چون کسان بازگشتند
دیدند که شهر در دود دست و پا می‌زند

● ● ●

پیامبران نوخاسته دلالان بی‌فرصت اندوه بودند
و هر که اندوه دارد پناهگاه می‌جوید
و بزرگترین پناهگاه‌ها باغچهٔ اندوه است

●

پیامبران بر باغچه نشستند
سبزی‌ها را چیدند و خوردند
و آنچه در سفرهٔ انسان بود از حرص پیامبران به یغما رفت
و یغماگر نه ستیزه‌جو است و نه آرام
یغماگر خسته است

●

پیامبران خسته را در خمیر تاریخ زدند
و تاریخ جنگ راه‌هاست
بی‌آنکه بداند
همهٔ راه‌ها به اندوه می‌انجامد
سکوت دلیل‌پذیر نیست
سکوت خطا نیست
اما جذبه ندارد
سکوت‌ها و پندارها، تا مرز رؤیا تاریک و وهم‌انگیز است
و حقیقت مرده تلاش می‌کند
سقف هر پناهگاه سفالین و نفوذناپذیر است
و آسمان آبی نیست
انباشته از تاریکی است

●

تاریخ را به بازار می‌برند
سوداگران در آن داروهای خانگی می‌پیچند
تا زنان و مردان بخورند و عقیم شوند.

و انسان عقیم خود پیامبر با طراوتی است.

●

و حماسه این است که
انسان سترون
در آرزوی کلاف‌های کاموا می‌سوزد.

نقد و نظر

روش ما در نقل نقدها، همه جا با تلخیص کامل همراه هست، اما این اصل دراینجا به کمال رعایت نمی‌شود؛ چراکه مهرداد صمدی از مفسرین تأئید شدهٔ موج نوئی‌ها بود، وخوب است که به‌جای نقل‌پاره‌های پراکندهٔ نقدهای مختلف دربارهٔ روزنامهٔ شیشه‌ئی، بخش‌های بیشتری از نوشتهٔ او آورده شود تا شاید جوانبی از پدیدهٔ بغرنج موج نو برای خوانندگان روشن شود.

صمدی در قسمت‌هائی از مقاله، تحت نام «دربارهٔ شعر احمدرضا احمدی» می‌نویسد:

۱

«احمدرضا احمدی زبان شعری خاص خود دارد که برای نقد اشعارش لزوماً این زبان را باید کاوید. شعر او دارای بیان تصویری است، یعنی به جای آنکه او در کلمه فکر کند در تصویر فکر می‌کند و به جای آنکه با واژه‌های مجرد حرف بزند با تصاویر قابل لمس حرف می‌زند. مثلاً وقتی می‌خواهد از وضع امروز ما در قبال ماشینیزم و عدم توانائی ما برای همراه شدن با آن حرف بزند، می‌گوید:

ندیدند که در جاده‌ها ماشین‌های کوکی
رهروان را پشت‌سر گذاشت
و در کنار جاده‌ها کاشت
و در خاک‌های کهن رویاند.

رهروان که بدن‌های عظیم داشتند
در ماشین‌های کوکی جا نگرفتند.

یا وقتی می‌خواهد بگوید که انسان فقط در تحت قید می‌تواند آزاد باشد، می‌گوید:

هر قفسی تجلی‌گاه پرواز است

حتی اسامی معنی در شعر او شکل و رنگ و تحرک دارد (مهر سرخ، رنگ‌های هویدای مهر، زمان وسیع، جام غرور و غیره) از این لحاظ می‌توان او را با شعرای تصویرگرای انگلیسی زبان مقایسه کرد. این نوع بیان سمبولیک به معنای خاص کلمه نیست. وقتی می‌گوید:

ساعت را بر دیوار نمور آویخته‌ام تا ساکت باشد.
اگر لال بشوم برایت خواهم گفت
دیوار را باید به ساعت آویخت.

هیچیک از اشیاءِ شعر مظهر چیزی یا کیفیت نفسانی بخصوصی نیست، بلکه این اشیاء وسایل بیانند و ارزش مظهری آنان بسته به «بیان شدنی» با هر بیت عوض می‌شود. مثلاً در همین شعر در بیت اول دیوارِ نمور عامل دلپذیری است که ساعت بر آن زنگ می‌زند و از کار می‌افتد. اما در بیت سوم دیوار معنی وجود یا وجود ظاهری را به خود می‌گیرد. [...]

اینگونه ابیات ناب در شعر احمدی کم نیست:

چرا درختان را از انتها به زمین نکاشتند
که ریشه‌های آنها در آسمان نفوذ کند
که این زمین آسمان گشته
رشتهٔ گیاه را متوقف می‌کند.

—

فقط خواهی دانست
که وجود سرتاسریت:

در یک واژهٔ فراوان
در ملکوت گل کاغذی
وحی خواهد شد

—

زمانی وسیع در آسمانی محدود
کبوتران را وادار به نشست می‌کرد.

در اینجا واقعاً تصاویر به جای شاعر شعر می‌گوید، شاعر کاملاً در زبان مستحیل شده است و این توفیقی است بس بزرگ که من در عجم معاصر سخت کم دیده‌ام.

تصویرهای او محدود است. پرنده، ماهی، سفال، زغال، کاغذ، فلز، رنگ‌ها و غیره. حتی می‌توان گفت که بیان شاعرانه‌ی او نوعی الفبای تصویری دارد، و همین تفاوت بزرگ تکنیک شعری او با ایماژیسم است. ایماژیست‌ها، اندیشه و احساس خود را به تصاویر ترجمه می‌کردند و سپس برای بهتر عرضه کردن فکرشان از تمام اشیاء، اشخاص تاریخی و اسطوره‌هائی که در اختیار داشتند استفاده می‌کردند و به همین دلیل اغلب در معرض اتهام ناصمیمی بودن قرار می‌گرفتند، اما تصاویر احمدی حس شده است و او همانقدر در تصویر فکر می‌کند که مجسمه‌ساز در سنگ خود. او وقتی می‌خواهد خلاءِ درونیش را شرح دهد، می‌گوید:

همه چیز و همه کس
از درونم کنده شده بود

حوض پر ماهی، گلدان‌های شمعدانی، تصویرهای قفس پرندگان.

شک نیست که ایماژیست‌ها وقتی چیزی برای گفتن داشتند خیلی بهتر از احمدی می‌توانستند بیان نمایند ولی فقط برای عده‌ای بسیار محدود. شعر احمدی با سادگی و بی‌فرهنگی تصاویرش احتیاج به خوانندگان برگزیده ندارد. هر کسی می‌تواند با شعر او اخت شود.

او از تصاویر محدودش تا حد امکان استفاده می‌کند، همهٔ آنها را به هم می‌آمیزد، جدا می‌کند، بسط می‌دهد، و همهٔ «نوانس‌های» معنی آنان را به کار می‌بندد و باز هم ــ آدم پرتوقع ــ شکایت دارد:

گناه را باید بر زمان آویخت
که واژه‌ها را پر کرده است.

از جمله حقه‌های او برای بیان، استفاده از تفاوت بین دو تصویر است:

شکوفه‌ها برای گل‌های قالی قصهٔ خدا را می‌گفتند

ظاهراً این بیت احمقانه است. شکوفه‌ای که سه روز بیشتر نمی‌ماند چطور می‌تواند برای گل جاوید قالی خدا را تعریف کند. اما تکیه بر آزادی شکوفه است و گرفتاری گل قالی. اگر بخواهیم این بیت را نثر کنیم باید بگوئیم که به عقیدهٔ شاعر نزدیکی با ابدیت به طول عمر و مقدار تجربهٔ (پا خوردن‌ها) مربوط نیست بلکه منوط به آزادی و پر بعد بودن است. تکیه بر تفاوت زمانی و مکانی دو تصویر است. [...]

در این نوع غلت بیانی، تکنیک احمدی با ایماژیسم تفاوت دارد و به گمان من بر آن مزیت دارد، ایماژیست‌ها غالباً تجرید و تصویر را جدا از هم اما برای بیان یک فکر به کار می‌بردند و خواننده غلت‌ها را غالباً چون قولنج حس می‌کند اما احمدی به راحتی و آسانی بین تجرید و تصویر جولان می‌دهد.

احمدی در شعر خود از اضافهٔ تشبیهی، اضافهٔ استعاری و صفت استفاده بسیار می‌کند. اینجا باید در نظر داشت که برداشت او از اشیاء ــ چه آنها که خودش وارد شعر کرده و چه آنها که سابقه و سنت دارند ــ نوین است. سفال در ادبیات فارسی همیشه مظهر بی‌وفائی عمر و یا مظهر تناسخ بوده است (این دسته که بر گردن او...) اما در این بیت:

دیوار باغ رؤیا سفالین و شکوفهٔ شعر مرده است

سفال با ظاهر سوراخ سوراخ و باطن پس ندهنده‌اش مظهر همهٔ چیزهائی‌ست که از دور پذیرا به نظر می‌رسد اما در حقیقت بسته است.

[...] و یا در اضافهٔ استعاری‌ای که در بیت زیر به کار رفته است و سابقهٔ تاریخی ندارد:

در انتها، پنجرهٔ شکوفه‌ها باز شد و پیمان گل‌میخ‌ها لبریز گشت

گل میخ گلی است که در اثر جادوئی فلز شده و پیمان دارد که چیزهای نچسبیده را به هم وصل کند و زینت بدهد و «در انتها» آن پیمان جادوئی لبریز می‌شود، پر می‌شود، می‌ترکد و چیزهای نچسبنده به تجرد خود باز می‌گردند. این صفات و اضافات گاهی به خودی خود معنی دارد و گاهی هم در تمام شعر معنی می‌یابند و در هر صورت هیچگاه برای شگفت‌زده کردن خواننده و بی‌منظور به کار نمی‌روند و این اشتباهی است که بسیاری از پیروان او را به چرت‌گوئی انداخته است. احمدی اگر گاهی صفات و استعارات غیرمنطقی و خلاف عرف به کار می‌برد منظور دارد و موذیانه. مثلاً:

در خوشه‌های زنجیر این اطاق بمان که دشت تنگ است

دشت قطعاً از اطاق بسیطتر است؟ اما او قبول دارد که انسان در تنگنا به فراختا می‌رسد که «هر قفسی تجلی‌گاه پروازی است»؛ پس دشت که انسان را از خودش دور می‌کند تنگ است و اطاق که انسان را به خود می‌آورد فراخ. این تناقضات ظاهری همیشه در متن شعر معنی و منظور می‌یابد. تشبیه درشعر او بسیارکم است، اما آنچه هست نو است و منطقی:

چون چای اسیر در فنجان له‌له می‌زدم،

—

می‌دانستم که تنم چون توری تباه گشته است

وگاهی عجیب زیبا و مبین:

و سکوت چون فرفرهٔ کوچکی می‌چرخید