اسماعیل نوری‌علاء در یک جمعبندی که دو سال بعد از وضع شعرنو به عمل آورده بود، نوشت:

«اقبالی که از طرف جوانان نسبت به شعر امروز به عمل آمد و در سال ۱۳۴۵ به اوج خود رسید، نتایج بسیاری را در دو سال بعد به همراه داشت. از یکسو این اقبال به ناشران مجال و میدان داد تا آثار شاعران نوسرا را به شکل و وسعت بهتری عرضه بدارند، و از سوی دیگر فاصلهٔ بین شاعر و خواننده تا حدود زیادی از میان رفت.

سعادت شاعران نوسرا در آن است که در زندگی خود با استقبال گرم خوانندگان و مخاطبان خویش روبه‌رو شده‌اند، و در عین حال حضور همهٔ شاعران مهم شعرنو و شعر موج نو (جز نیما و فرخزاد) در این سال‌ها نکتهٔ جالب توجهی‌ست.

می‌توان سال ۱۳۴۶ را سال «بازدید شعر امروز» نام نهاد، زیرا در این سال کارِ اکثر شاعران نوسرا به صورت کتاب در دسترس علاقمندان قرار گرفت. در بین مجموعه‌های شعر منتشر شده در این سال می‌توان حدود ۳۵ مجموعه شعر را حائز توجه دانست که شاعران آنها عبارتند از:

نیما یوشیج، اسماعیل شاهرودی، احمد شاملو، سهراب سپهری، سیاوش کسرائی، مهدی اخوان‌ثالث، نصرت رحمانی، فروغ فرخزاد، محمود آزاد، نادر نادرپور، فریدون مشیری، منوچهر آتشی، یدالله رؤیائی، عبدالعلی دستغیب، اسماعیل خوئی، محمدعلی سپانلو، منصور اوجی، صفورا نیری، علی باباچاهی، سیروس مشفقی، پرویز اسلامپور، شاهرخ صفائی، شهرام شاهرختاش، فروغ میلانی و محمد آذری.»[۱۱۶]

خانگی / سیاوش کسرائی

کسرائی، سیاوش / *خانگی*. ــ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۶، ۷۴ ص.

کسرائی در این سال‌ها از مطرح‌ترین شاعران سیاسی مضمونگرای ایران بود. لاجرم گفته می‌شد که خانگی ــ اشعارِ شهریور ۴۵ تا اسفند ۴۶

ـ پس از انتشار بلافاصله از طرف حکومت جمع‌آوری شده، ولی همان تعدادِ اندکِ انتشار یافته، دست به دست گشته و به تعداد زیادی تکثیر شده است.

خانگی نسبت به کتاب‌های پیشین کسرائی (با وجودِ شلختگیِ ماهویِ زبان کسرائی) پخته‌تر بود، و برای نخستین‌بار کلمات و اصطلاحات و ضرب‌المثل‌هائی (همچون چاقو تیز کن، نان به نرخ روز خوردن، پا از گلیم خود درازتر کردن، بچه کلاغ، قشو کردن. ...) در آن به کار برده شده بود که در اشعار پیشین وی سابقه‌ئی نداشت. به نظر می‌رسد که کسرائی در این کار، تحت تأثیر شاعر جوانِ جامعه‌گرای سیاسیِ مشهور آن سال‌ها، جعفر کوش‌آبادی بوده باشد؛ او بود که معمولی‌ترین ضرب‌المثل‌ها و اصطلاحات را بی‌محابا در اشعار «نسیم شمال وارِ» خود به کار می‌گرفت.

گفتنی است که در آن روزگار شعرائی که معروفیت‌شان عمدتاً به وجههٔ سیاسی‌شان بود، عموماً با مجلات همکاری نداشتند؛ و محل انتشار اشعارشان نه مجلات و جُنگ‌ها، که محافل گروه‌های دانشجوئی بود؛ بدین خاطر نقد چندانی نیز از آثارشان در مجلات دیده نمی‌شد. با اینهمه، نقد دراز دامنی از *خانگی* در چند شمارهٔ پیاپیِ *فردوسی* ـ شماره‌های ۸۶۴ و ۸۶۵، تیر و خرداد ۱۳۴۷ ـ چاپ شد که علاقه‌مندان می‌توانند به آن مراجعه کنند. نویسندهٔ مقاله محمود کیانوش بود. او در بخش‌هائی از مقاله نوشته بود که: موضوعات *خانگی* ساده است، اما زبان، در خور این سادگی نیست، به همین جهت اغلب مضمون‌های خوب، فدای بیانِ بد می‌شود. [...] علت این تناقض شاید تناقضی باشد که در «منِ» شاعر هست. [...] با خواندنِ شعرهایش انسانی را می‌بینیم که سوار کالسکه‌ئی زیبا، جامه‌های فاخر بر تن دارد، کفش‌هایش برق می‌زند. [...] کلمه‌ها را شمرده کنار هم می‌نشاند، اما شنوندگان او مردم کوچه و بازار [...]».

کیانوش ضعف‌های کلامی *خانگی* را «بر حسب ماهیت آنها» موارد ذیل دانسته بود:

الف. ضعف‌های ناشی از سهل‌انگاری و شتابزدگی.

مثلِ «قلب من از گزش تیغ به هم می‌پیچید
و دل من می‌شد دست به دست»

تفاوت میان قلب و دل چیست؟ [...] در واقع یکی از این دو زیادی است. شاعر می‌خواهد بگوید: دل من از گزش تیغ در شکنجه بود و دست به دست می‌شد.»

ب. ضعف‌های ناشی از عدم ورزیدگی

مثلِ «پهن می‌کرد به حوضخانه بساطی رنگین (سیاهه)»

که در این مصراع باید حوض را «حُضْ» خواند تا وزن درست ادا شود.

ج. ضعف‌های ناشی از اطناب و تکرار

د. اشکالات وزنی

مثلِ «این جهان تنگ است بهر من و تو»

که وزن وقتی صحیح است که «تنگ است»، «تنگ س» خوانده شود.»[۱۱۷]

در خانگی جرقه‌هائی از شعر چریکی ــ که از چندی پیش در اشعار پراکندهٔ شاعرانِ کمتر مشهوری چون م. آزرم، و شفیعی‌کدکنی و بویژه سعید سلطان‌پور در نشریات پراکنده به چشم می‌خورد ــ دیده می‌شد؛ و از این زاویه، کسرائی هنوز در صفِ مقدمِ شعرِ سیاسیِ ایران قرار داشت. نمونهٔ اینگونه شعر، «ویتنامی دیگر» بود که برای «چه گوارا» سروده شده بود.

چند شعر از خانگی را می‌خوانیم.

خانگی

استخوان‌هایی از سفرهٔ رنگارنگش
که به سوی ما پرتاب شده
با وفامان کرده است.

چاپلوسانه به دور و بر پاهای کسی می‌پوئیم
که اطو دارد شلوار سفیدش هر روز
برق دارد کفشش
و به دستان پر انگشتریِ اوست مدام
بافته شلاقی چرمین و دسته طلا.

خیز می‌گیریم گه‌گاه و به او حمله‌کنان
پارس برمی‌داریم
ما، ولی خشمش را هیچ نمی‌انگیزیم.

راست این است که ما خانگی او شده‌ایم
لوس و شکلک‌ساز و دست‌آموز
و در این خیل که در مطبخ او می‌لولند
جان آزادی با خوی بیابانی نیست

سگ را می شده‌ایم
گرگ هاری باید...

ویتنامی دیگر

[برای ارنستوچه گوارا، چریک کبیر همرزم فیدل کاسترو، که پس از پیروزی کوبا، برای ادامهٔ انقلاب به جنگل‌های بولیوی رفت و در گرماگرم جنگ‌های چریکی کشته شد.]

با آنهمه سلاح
با آنهمه ستوه
با آنهمه گلوله که بر پیکر تو ریخت
ارنستو!
این بار هم دروغ درآمد هلاک تو.

آنان که تندتند تو را خاک می‌کنند
آنان که زهرخند به لب دست خویش را
با گوشه‌های پرچم تو پاک می‌کنند.
که:
دیگر تمام شد
دنیا به کام ماست
تاریک طالعانِ تبهکارِ بی‌دلند
خامان غافلند.

تو زنده‌یی هنوز که بیداد زنده است
تو زنده‌یی هنوز که باروت زنده است
تو در درون هلهله‌های دلاوران
تو در میان زمزمهٔ دختران کوه
در شعر و در شراب و شبیخون تو زنده‌یی

آوازه‌خوان گذشت ولیکن ترانه‌اش
گل می‌کند به دامنهٔ کوهپایه‌ها
خورشیدهای شب‌زده بیدار می‌شوند
یکروز از کمینگه تاریک سایه‌ها

مردی و یک تفنگ
مردی و کوله‌باری از نان و از غرور
آزاده‌یی گشاده جبین، قامت استوار
یکروز بر وزارت کوبا نشسته تند
روز دگر به خون
در سنگر بلیوی، دور از دیار و یار.

آه ای پلنگ قله، آه ای عقاب اوج!
گر آفرین خلقی شایستهٔ تو بود
مرگی بدین بلندی بایستهٔ تو بود.

آه ای بزرگ امید!
اینک که مرگ می‌بردت بر سمند خویش
اینگونه کامیاب
اینگونه پرشتاب
گر آرزوی دیر رست را سراغ نیست
در قلب ما بجوی
آتش
آهن
ویرانگی و خشم
در قلب ما ببین که ویتنام دیگری‌ست.

سیاهه

نان به یک نرخ نمی‌ماند در این بازار
آدمی نیز به یک ارج و بها:

در جوانی پدرم
سنگک یک من یک شاهی بر خوانش بود
و چه شب‌ها که به شوق
پاسداری می‌داد
بر در مجلسِ شورا تا صبح
تا که مشروطه نیفتد به کف استبداد
و سرانجام ز خونی که روان شد بر خاک
ساقهٔ خشک، برِ رنگین داد.

پدرم یک تن از جوخهٔ آزادی بود
آفرین بود بسی بر پدرم.

پس یکچند از آن دورهٔ پرشور و خروش
مزد پیروزی‌ها را پدرم
پهن می‌کرد به حوضخانه بساطی رنگین
گوش می‌داد به آواز قمر
و به تار درویش
و به نقل و سخن یک دو سه تن از احباب
وگوارای وجود
گلویی تر می‌کرد.
و چنین شد که گل تنهای آزادی
گل نو ریشهٔ بی‌حرمت و پاس
توی گلدان بلورین به سر رف خشکید.

کم کمک دور شد از ره پدرم
پدرم یک تن از جملهٔ بیراهان شد
شرم بادا، نفرین.

پیرمرد اینک با پائی سست
و به دستی لرزان
می‌خرد سنگک را شخصاً هر یکدانه چار ریال.

نان به یک نرخ نمی‌ماند در این بازار
آدمی نیز به یک ارج و بها
و نمی‌گردد تنها این بسیار فنون چرخ فلک

هر چه باگردش این شعبده‌گر چرخ فلک می‌گردد
دوست می‌گردد دشمن با تو
وز نیازی دشمن
کینه بگذاشته، می‌گردد دوست.

کیست کدبانوی این خانه که هر روز از نو
به حساب عمل ما برسد
گُل سرِ ما بزند
یا سرِ ما بزند بر گل دار؟

میعاد در لجن / نصرت رحمانی

رحمانی، نصرت / *میعاد در لجن*. ــ تهران: نیل، ۱۳۴۶، ۱۹۹ ص.

نصرت رحمانی ــ چنانکه پیشتر در همین کتاب دیده‌ایم[۱۱۸] از مطرح‌ترین، بی‌پرواترین، جنجالی‌ترین، و یکی از اثرگذارترین شاعران دههٔ سی بوده است. آخرین مجموعهٔ او با نام ترمه در سال ۱۳۳۶ منتشر شده بود و پس از ده سال *میعاد در لجن*، با نام غیرمتعارفش در قالب نیمائی، پخته‌تر و سخته‌تر انتشار می‌یافت.

اشعارِ *میعاد در لجن* ــ چنانکه از نامش پیداست ــ چون اشعار پیشین رحمانی، سیاه و تلخ‌اند، و اگر در کتاب‌های نخستین رحمانی، اندک رایحه‌یی، امیدی، نوری پراکنده بود، در *میعاد در لجن*، که با شاعری گرم و سرد چشیده و آبدیده روبه‌روئیم، جز از سیاهی و نفرت خبری نیست.

میعاد در لجن، گامی تمام در اشعار نصرت رحمانی بود. او که به شکل پخته و دلپذیری زبان کوچه و بازار را وارد شعر ناتمام و ناکامل نوقدمائی عصر خود کرده بود، در *میعاد در لجن* با درک و حسی نیمائی بدان پرداخت.

میعاد در لجن، نگاهی هستی‌شناسانه و ژرفکاو بر حیات بشری

ندارد، ولی از جملهٔ دردمندانه‌ترین اشعار واقعگرایانه آن روزگار است.

چند شعر از این مجموعه و سپس نقد و نظر منتقدان همدورهٔ شاعر را پیرامون آن می‌خوانیم:

تبعید در چنبر زنجیر

شهرداران کفن رسمی بر تن کردند
هدیه‌شان؟
قفل زرینی بود!

بوی نعش من و تو،
بوی نعش پدران و پسران از پس در می‌آمد
شهرداران گفتند:
ـ نسل در تکوین است
نعش‌ها نعره کشیدند: فریب است، فریب
مرگ در تمرین است!

ماهیان می‌دانند،
عمق هر حوض به اندازهٔ دست گربه است!

گورزاری‌ست زمین؛
و زمان
پیر و خِنگ و کر و کور
در پس سنگر دندان‌ها دیگر سخنی نیست که نیست
دیرگاهی‌ست که از هر حلقی زنجیری روئیده است
و زبان‌ها در کام

فاسد و گندیده است!
لب اگر باز کنیم
زهر و خون می‌ریزد

ای اسیران چه کسی باز به پا می‌خیزد؟
چه کسی؟
راستی تهمت نیست
که بگوئیم: پسرهای طلائی اسارت هستیم؟
و نخواهیم بدانیم نگهبان حقارت هستیم؟

نسل‌ها پرپر زد!

۰۰۷

نوشتم: ۵
گفتم:
ــ شعری برای تو.
لبخند مرد
اندوه خیمه بست.

بی‌باورم! عزیز!
هر عددی شعری‌ست.
و (۵)، شعر عددهاست، شکل قلب،
(۵۵)، بیتی ز تک غزل عاشقانه‌ای‌ست
سرشار از دریغ و تفاهم
نفرین به عشق، فسون جاودانه‌ای‌ست.

بی‌باورم! عزیز!

هر عددی شعری‌ست
و (۵۵۵۵)، آه...
سرخ و سپید؟
زرد و سیاه؟
هرگز سرود اتحاد ملل نیست
نفرین به احتمال محالی‌ست.

بی‌باورم! عزیز!
هر عددی شعری‌ست
حتی (۰۰۷)
مقدس‌ترین ترانهٔ این نسل مبتذل
یا (۰۸)
عنوان انتظار!

□

بی‌باورم! عزیز!
هر عددی شعری‌ست
و (۱۳)
تک شعر شعرهای عددهاست
منفور و نحس، نحس
چون سرنوشت من.

بی‌باورم! عزیز!
هر عددی شعری‌ست
از (۰) تا به بی...

اندوه مرد
وسواس خیمه بست!

www.KetabFarsi.com

نقد و نظر

نصرت رحمانی در زمان انتشار مجموعهٔ میعاد در لجن تأئید شده‌تر از آن بود که نقد تأئیدآمیز و یا انکارگرایانه، تأثیری در اقبال و یا عدم اقبال خوانندگان شعر او داشته باشد. چندین نقد ــ عموماً تأئیدآمیز ــ بر آن نوشته شد که از آنجمله بود یادداشت م.ع. سپانلو که می‌خوانیم.

سپانلو دربارهٔ این کتاب می‌نویسد:

«در این وعده‌گاه‌ست که رحمانی از گور برمی‌خیزد و رستاخیزش را به چشم می‌بیند. عنوان کتاب ایماء پرمعنایی است بر این مدعا. اگر ژورنالیسم این لقب را کنف نکرده بود می‌توانستیم رحمانی را «شاعر نسل امروز» لقب بدهیم.نه کم و نه بیش، شعر او درست مال امروزست: شهامت بزرگتری از شاعری که خیالِ «جاودانگی» نداشته و نقاش امین همین ساعت و همین لحظه بوده است.

بی‌شک مسائل همیشه وجود دارند اما دایم پوست می‌اندازند و نام و وجهه جدید کسب می‌کنند. اگر شاعری برای تشریح بهتر، به آیندهٔ یک مسئله نیندیشد و حجمِ فعلی آن را در نظر بگیرد کاری نکرده جز قربانی کردن خود به خاطر تحویل بی‌کم و کاستِ امانتی که بدو داده‌اند و شهامت شاعر از اینها برمی‌خیزد. میعاد در لجن، نقاشیِ زندگیِ کثیف، کوچه‌های تنگ و بن‌بست از دو سو، ناامیدان، فواحش و شهرداران است.

در حالی که شاعر، طبیعتِ خود را به صورت پوسته‌یی بر این تابلوها کشیده و آنها را از حد یک برداشتِ بیطرف خارج کرده است.

عنوان «تبعید در چنبر زنجیر» که به یک رشته از اشعار این مجموعه تعمیم داده شده، نمایشگرِ انگشت‌نمایی، بی‌تصمیمی و ملامت شدگیِ نسلی است که رحمانی پرچمِ انقراض آن را به خاطر بقای انسب به دوش می‌کشد. ریخت (فرم) بیانِ سریع و مقطع و بی‌توضیح است. و ایجاز به کار برده، شرفی به کار می‌دهد از بابت نگفتنِ چیزهایی که شاید در شعر

زیبا بود اما لازم نبود. بدینگونه در آئینهٔ این لجن که صحنه‌های زندگیِ ما را می‌نمایاند، ما با منادی یک نسل رو در زوال دیدار می‌کنیم. تقابلِ بوروکراسیِ زندگیِ امروزمان را با این انقراضِ محتوم در این تکه بازدید می‌کنیم:

شهرداران گفتند:
نسل در تکوین است
نعش‌ها نعره کشیدند: فریب است، فریب
مرگ در تمرین است.»[۱۱۹]

حجم سبز / سهراب سپهری

سپهری، سهراب / *حجم سبز*. ــ تهران: روزن، ۱۳۴۶، ۸۵ ص.

در جامعه‌ئی که نقدِ هنر بستگیِ مستقیم به ناتوانی و توانائی‌های غیرهنریِ خالقِ اثر هنری دارد، لازمهٔ ایستادگی و دوام در برابر تخطئه‌ها و تنگ نظری‌ها و بی‌اعتنائی‌ها، فقط خلق آثاری نیرومند است، و سپهری از چنین قدرت مسحورکننده‌ئی برخوردار بود.

او با استعدادی ژرف و شناخت و اعتماد به نفس فراوان، در سایهٔ تلاشی طاقت‌فرسا و دقتی حوصله‌سوز، در توفان انواعِ توطئه‌ها و دیگر ابتلائات فرهنگیِ جوامعِ استبدادی، با صبر و هوشیاری کافی کار کرد، قدم به قدم پیش آمد، تا نیمهٔ اول دههٔ چهل که با انتشار آثاری چون *صدای پای آب* و *مسافر* و *حجم سبز* به قلهٔ شعرنو دست یافت. و اگر این خصوصیات سپهری نبود، او نیز چون هوشنگ ایرانی در همان قدم‌های اول از دست رفته بود.

اشعار سپهری (همچون هر کار غیرمتعارف دیگر) از همان نخست با موافقت‌ها و مخالفت‌های فراوانی روبه‌رو شد، ولی از آنجا که سپهری داخل درگیری‌ها نمی‌شد، مخالفین اشعار او هم چندان جدی به اشعار او نمی‌پرداختند، ولی وقتی که *صدای پای آب* و سپس *مسافر* و *حجم سبز* ــ

آنهم در فاصله‌یی کوتاه ــ منتشر شد، مخالفت‌ها و موافقت‌ها جدی و داغ شد. عده‌یی سپهری را بزرگترین شاعر عصر و کسانی اصولاً او را ناشاعری دانستند که با پرداختن به موضوعات «زنانه» و «غیرجدی» شعرتو را به انحراف می‌کشاند. دو روزنامهٔ پرفروش صبح و عصر (*آیندگان* و *کیهان*)، طی برنامه‌ای مشترک، حجم سبز را «بهترین کتاب شعر سال ۴۶» و نشریاتی دیگر، آن را بدترین کتاب سال دانستند. ما برای دانستنِ کم و کیفِ برخوردها، نموته‌وار، بخش‌هائی از مطرح‌ترین نقدهای آن سال‌ها را می‌خوانیم.

اما خوب است که پیش از مطالعهٔ نقد و نظر، شعری از حجم سبز را بخوانیم.

ندای آغاز

کفش‌هایم کو،
چه کسی بود صدا زد سهراب؟
آشنا بود صدا مثل هوا با تن برگ.
مادرم در خواب است
و منوچهر و پروانه، و شاید همهٔ مردم شهر
شب خرداد به آرامی یک مرثیه از روی سر ثانیه‌ها می‌گذرد
و نسیمی خنک از حاشیهٔ سبز پتو خواب مرا می‌روبد
بوی هجرت می‌آید:
بالش من پُرِ آواز پَرِ چلچله‌هاست.

صبح خواهد شد
و به این کاسهٔ آب
آسمان هجرت خواهد کرد.
باید امشب بروم.

من که از بازترین پنجره با مردم این ناحیه صحبت کردم
حرفی از جنس زمان نشنیدم
هیچ چشمی عاشقانه به زمین خیره نبود.
کسی از دیدن یک باغچه مجذوب نشد.
هیچکس زاغچه‌ئی را سر یک مزرعه جدی نگرفت.
من به اندازهٔ یک ابر دلم می‌گیرد
وقتی از پنجره می‌بینم حوری
ـ دختر بالغ همسایه ـ
پای کمیاب‌ترین نارون روی زمین
فقه می‌خواند.

چیزهایی هم هست، لحظه‌هائی پراوج
(مثلا شاعره‌ئی را دیدم
آنچنان محو تماشای فضا بود که در چشمانش
آسمان تخم گذاشت
و شبی از شب‌ها
مردی از من پرسید
تا طلوع انگور، چند ساعت راه است؟)

باید امشب بروم.

باید امشب چمدانی را
که به اندازهٔ پیراهن تنهائی من جا دارد، بردارم
و به سمتی بروم
که درختان حماسی پیداست.
رو به آن وسعت بی‌واژه که همواره مرا می‌خواند.

یک نفر باز صدا زد: سهراب!
کفش‌هایم کو؟

نقد و نظر

و اما نقد و نظر.

جانبدارانه‌ترین یادداشت بر حجم سبز را یدالله رؤیائی نوشت. او ناشر حجم سبز بود.

رؤیائی نوشت:

«حجم سبز مجموعهٔ بیست و پنج قطعه از اشعار سهراب سپهری‌است که برگزیده‌ای است از میان شعرهای بعد از *آوار آفتاب* که چند قطعهٔ آن نیز برای اولین‌بار در این کتاب [روزن] منتشر شده است. معیار سپهری در برگزیدن این قطعات هر چه باشد باز به نظر می‌رسد که او در این انتخاب سختگیری و در این سختگیری افراط کرده است، چه ما را به یاد چند قطعه از اشعار کوتاه او می‌برد که اینجا و آنجا خوانده‌ایم‌شان و در این گزینش کنار گذاشته شده‌اند. غیر از شعرهای بلند او (منظومه‌ها) که قرار است در مجلدی جداگانه عرضه شوند.

حجم سبز تنها یک مجموعهٔ شعر نیست، نیز تأملی است روی شعر، و تسلیم به قدرت جادویی آن است. تأملی است در طبیعت، در معنای اشیاء و در حکمت حیات، جهان رنگینی از تجربه‌های صمیمی است که در تماشای دوبارهٔ شاعر نورانی شده‌اند. تماشایی نورانی است.

سپهری در حجم سبز شاعری است لبریز از ظریف‌ترین تصویرها، چیزهایی از ابریشم، شیشه و رویا که اگر در نزدیک شدن به آنها خشونت کنی می‌شکنند. و با سبکی لذیذ. «لذیذ» تمام آن چیزی است که می‌توان به نام این سبک گفت، چه شعرها برای آنکه به درون ما چنگ بزنند، اول سراغ مذاق ما را می‌گیرند و ای بسا که در همانجا آب شوند و راهی به دهلیزهای درون نیابند.

بدون شک حجم سبز یکی از برجسته‌ترین کتاب‌های شعر معاصر فارسی است، و سپهری خود چهره‌یی برجسته. و در کدام فرصت از این یگانه سخن خواهیم کرد.»[۱۲۰]

دکتر رضا براهنی در چند شمارهٔ پیاپی فردوسی نوشت:

«سپهری به مرز جدیدی از صمیمیت شاعرانه دست یافته است؛ صمیمیت پرتصویری که در آن ــ گرچه شکل ظاهریِ شعر چندان نیروئی ندارد ــ ولی نیمکرهٔ روشن و پاک و پراشراقِ شاعرانه‌ئی به چشم می‌خورد. و گرچه ترکیب تصاویر هرگز، فی‌المجموع، به صورت کمپوزیسیون بسیار فشرده‌ئی در نمی‌آید و از پیچیدگیِ درهم فشردهٔ تصاویر خبری نیست ولی در فضای این روحانیتِ صمیمی، کتابِ قطورِ نیمکرهٔ ظلمانیِ ما مردم، به دقت بسته شده، در گنجه‌ئی متروک گذاشته شده و درِ گنجه قفل گردیده است. کلیدِ این گنجهٔ ظلمت را سپهری دورِ سرِ خود چرخانده و تا آنجا که نیرویش به او اجازه می‌داد، آن را به دورترین نقطهٔ این خاک پرتاب کرده است. سپهری به این نیمکرهٔ ظلمانی، به آن کلید، به آن کتاب قطور ظلم و ظلمت پشت کرده، آن چنان صمیمانه به در برگرفتن روشنائی عارفانه و عاطفی فردی همت گماشته است که گاهی صمیمیت تبدیل به نوعی ساده‌لوحی شاعرانه می‌شود؛ ساده‌لوحی‌ئی که شاعر تعمداً به پذیرفتن آن گردن نهاده است و قطعهٔ «نشانی» شاهکار آن صمیمیت است که در میان هاله‌ئی از ساده‌لوحیِ به عمد پذیرفته شده، نشسته است. در این برج عاج تقدس و صفا و بر روی این جزیرهٔ متروکِ اشراق و استحاله، سپهری همه چیز را «خوب» می‌بیند و در گسترهٔ این نیکی مطلق، این نیکی بودائی، برای آنکه بتواند از زبان اشیائی حرف بزند که ابدی‌ترین مصالح و مواد خام شاعرانه هستند، گاهی حتی خود را به حماقت، جنون عمدی و ساده‌لوحیِ اختیاری می‌زند: کودکانه به دنبال حالاتی می‌گردد که در آن انسان بال در می‌آورد و به پرواز در می‌آید؛ و از فضائی اثیری استنشاق می‌کند که در آن همه چیز ملایم و

پاک و بی‌خدشه و بی‌شائبه است. در این جزیرهٔ متروک، به جای آنکه سپهری مثل بعضی‌ها (مثلاً نصرت رحمانی) تبدیل به غول یک چشمی شده باشد و زندگی را «کثیف» ببیند، بدل به یک موجود غیرواقعیِ یک چشمِ دیگر، یک فرشتهٔ یک چشم بی‌وزن که از هوا، آسمان، یا آب سر در آورده است، می‌شود. بدل به چیزی که حد فاصل بین مرد و زن، خدا و انسان، شاعر و مجنون، شیئی و سایهٔ شیئی است، می‌شود. [...]

در این شکفتگیِ نوظهور اشیاء و عاطفه‌ها، و حتی بارور شدنِ نوعی خردِ عارفانه، از تاریخ خبری نیست، از خشونت اجتماعات چیزی به چشم نمی‌خورد، از پدیده‌های جهان امروز چیزی پدیدار نیست. چرا که در پشت شیشه‌های نامرئی این برج بلند، بودای جوان، یا حتی بودای کودکی نشسته است که از پای درخت روشن خود، اشیاءِ جهان را به حضور خویش می‌طلبد و با آنها معامله‌ئی می‌کند که کودکان ساده، با عروسک‌های‌شان می‌کنند.

ولی اگر آن بودای نخستین بر اثر وقوف به درد و رنج بشری، بر اثر وقوف به گرسنگی و بیماری، برج عاج قصر اشرافی خود را ترک گفت و سالک راه درد گردید و بعد بدل به طبیب درد شد، این بودای کودک را، نورافکنی درخشان از بالای آن برج عاج بلند به سوی خویش دعوت کرده است و او غرق در عرفانی تا حدی اشرافی شده است که در آن انسان بر رویِ زمینهٔ مخملیِ اشیاء غلت می‌زند و از خود بیخود می‌شود. [...]

آیا در عصر حاضر، کسی با این ترتیب عارفانه، می‌تواند نشانی «دوست» خود را پیدا کند. موقعی که همه چیز در حال مسخ کردن همه چیز است، آیا امکان آن هست که انسان از آن کوچه باغ سبز بگذرد؟ آیا تمام صداهای ویران‌کنندهٔ زندگی امروز، سکوت عارفانهٔ سپهری را به هم نمی‌زنند؟ و آیا از عایق دیوارهای مستحکمِ برجِ عاجِ مقدس سپهری، تیرگیِ عصر ما نمی‌تواند به درون تراوش کند؟ کشیش بودائی در وسط سایگون خود را آتش می‌زند تا اعتراض همه جانبهٔ خود را نسبت به ظلم

و تعدی و شناعت نشان بدهد، آیا او نمی‌توانست برگردد و از کوچه باغ سبز تاریخ عرفان به سوی بودا حرکت کند. آیا او نمی‌توانست از عرصهٔ اعتراض، به سوی گل تنهائی بشتابد. [...] ما باید شاعر این دنیای آشفتهٔ به هم ریخته باشیم. باید بکوشیم هم در عمل و هم در شعر، این دنیای درهم را شکل‌پذیرتر و نظم‌پذیرتر بکنیم. پشت کردن به این دنیا کار درستی نیست و متاسفانه سپهری به این دنیای آشفته پشت کرده است. [...]

[شعر سپهری را] باید کفترها بخوانند. باید زنان باردار بخوانند، موقعی که دست بر روی شکم می‌گذارند و حرکت دلنشین بار خود را احساس می‌کنند. [...] دیوانگان باید بخوانند، موقعی که در نیمکرهٔ روشنِ دوران نقاهت به سر می‌برند، و زنانِ چینیِ چندین قرن پیش باید بخوانند. [...] باید شعر سپهری را آنهائی بخوانند که هرگز تفنگ ندیده‌اند؛ جُنگ ندیده‌اند؛ گرسنگی نکشیده‌اند؛ یتیم نشده‌اند؛ مفلوج و کور نشده‌اند؛ دروغ نشنیده‌اند؛ مظنون نبوده‌اند؛ زور و ستم ندیده‌اند؛ زندان نرفته‌اند؛ ماشین سوار نشده‌اند؛ [...]

من براین تخیلِ بهشتی، خط بطلان می‌کشم وآن رامحکوم می‌کنم.»[۱۲۱]

محمدعلی سپانلو ذیل «یادداشت‌های‌هفته» درمجلهٔ فردوسی نوشت:

«حجم سبز [سپهری] اوج گرفت و *آواز خاک* [منوچهر آتشی] در بی‌اعتنایی سیاه فرو رفت. [...] حجم سبز هم مزاج‌های شیرخشتی را منقلب کرد. باز هم صفا و صمیمیت و روستایی‌گری و حلول در طبیعت؛ آنهم طبیعت هرس شده. دلمردگان پرشوری از بیانات شیخنا، صدها ریزهٔ خوان بیرون می‌کشند، غافل از آنکه اگر ریزه بخواهیم یک قدم آن طرف‌تر در موج نو به ملقمهٔ پایان‌ناپذیری از ریزه‌کاری برمی‌خوریم (تقریباً بگوئیم مضامین). من گاهی در مضامین موج نویی‌های واقعی و حتی آن کم‌سال‌ترهای‌شان مثل فشاهی، رشیدی، صفایی، یا هوتن نجات مضامینی می‌بینم که دریغ از صد یک آن در این تثبیت شده‌های محافظه‌کار (محافظه‌کار برای آنکه می‌خواهند درگیر با این مقوله شوند

اما نه بطور کامل و شامل؛ ناخنکی می‌زنند و منتقدان کور باطن همان ناخنک‌ها را به عنوان کشفیات بی‌بدیل به رخ وضیع و شریف می‌کشند.)

به هر حال، پارسال بدویت آتشی را هم دیدیم که اساساً در خط فرهنگ یک زبان کار می‌کند و از طریق خودش به تصرف دنیا می‌پردازد. شعر «عبدوی‌جط» واقعاً شاهکار معاصر فارسی است.»[۱۲۲]

اسماعیل نوری‌علاء، که شعر سپهری را «پدر بلافصل» شعر احمدرضا احمدی ــ بانی موج نو ــ می‌دانست، دربارهٔ حجم سبز نوشت:

«[...] لازم است به نقش مهم سپهری در به وجود آمدن «موج نوی شعرایران» اشاره کرد. بدون شک سپهری پدر بلافصل این نهضت است و کسانی چون احمدرضا احمدی مستقیماً پشتوانهٔ شعری خویش را از او گرفته‌اند. [...]

کتاب حجم سبز حاوی ۲۵ شعر از سپهری است که طی سال‌های ۱۳۴۱ تا ۴۶ سروده شده‌اند و بدین ترتیب حاصل پنج سال کار این شاعرند. اشعار این کتاب را می‌توان به سه دسته تقسیم کرد (بخصوص که حدس می‌زنم اشعار کتاب برحسب تاریخ سرودن‌شان مرتب شده‌اند): دستهٔ اول شامل هفت شعر اول کتاب است (از شعر «از روی پلک شب» تا شعر «غربت»)؛ دستهٔ دوم، ده شعر بعدی کتاب را در خود دارد (از شعر «پیغام ماهی‌ها» تا شعر «ورق روشن وقت»)؛ و بالاخره دستهٔ سوم، شامل هشت شعر آخر کتاب است (از شعر «آفتابی» تا شعر «تا نبض خیس صبح»). به این ترتیب سهراب سپهری از «روی پلک شب» تا «نبض خیس صبح» سفر می‌کند و در این طی طریق، سه منزل تحولی و تکاملی را می‌پیماید ــ هر منزل با مشخصاتی و خصوصیاتی ویژهٔ آن. (و آیا انتخاب این دو اسم برای اشعار آغاز و پایان کتاب نشانهٔ هدفی نیست؟ از شب و پلک‌های به هم نهاده و خواب تا صبح که نبض پرطنین و تپشی دارد و زنده و بیدار است).

در منزل اول کتاب حجم سبز، سهراب سپهری دارای اندیشه‌ای

روشن و در عین حال خالی‌ست. فارغ است و بی‌خیال، و زندگیش در محدودهٔ اطاق کوچک او می‌گذرد، حوصله‌اش که سر برود «ودا» می‌خواند و یا بوم را برمی‌دارد تا بر روی تنهائی‌اش نقشهٔ مرغی، سنگی و یا ابری بکشد (بی‌هیچ گونه ارزش سمبولیکی البته).

در این دوره سپهری به نظام سربسته‌ای دست یافته است که همه چیز خاص خویش را دارد. فی‌المثل مدینهٔ فاضله دارد:

بی‌گمان در ده بالادست، چینه‌ها کوتاه است
مردمش می‌دانند، که شقایق چه گلی‌ست
بی‌گمان آنجا آبی، آبی‌ست
غنچه‌ای می‌شکفد، اهل ده باخبرند.
چه دهی باید باشد
کوچه باغش پر موسیقی باد! [...]

شعر «آب» ــ ص ۲۲

در این نخستین دوره، زبان سپهری زنانه و نرم است، گوئی زبان خشن دیگران چنانش به پس‌پسکی رفتن واداشته که اکنون دارد از آن سربام فرو می‌افتد. حتی زبان گاه به شدت تو خالی و مضحک است و از این جهت شباهتی دارد به زبان شعر رضا براهنی. در این دوره، پرداخت عادی و ملموس است، فضا یکنواخت و بی‌رنگ و اشیاء طبیعت واقعی خود را همچنان حفظ کرده‌اند. شاعر به بطن اشیاء رسوخ نمی‌کند، تجربهٔ عمیق و ذهنی خاصی را بر آن‌ها سوار نمی‌سازد و روابط آنها را با یکدیگر اساس بینش شاعرانهٔ خویش قرار نمی‌دهد. اشیاء محدود و دست‌چین شده و حرف‌ها تکراری و خسته‌کننده‌اند. و این همه اساس درد شاعری است که کاری ندارد، درد و غمی آزارش نمی‌دهد و حتی باید به خودش تلقین کند تا یادش نرود که تنهاست، تا همیشه جدائی و فاصله بگیرد و در حیاط خانه‌شان به نظاره آب و ماهی و سبزه سرگرم باشد و در آسمان روشن مهتابی خدا را مشاهده کند...

بی‌انصاف نباشیم، سپهری در این دوره شاعر بیت‌های درخشان است، اما این ابیات خودبه‌خود با کلیت عادی و متوسط شعر ناهماهنگ‌اند و این عدم یک‌دستی و کلیت و وحدت ارزش همین ابیات ناب را نیز مخدوش می‌سازد.

دورهٔ دوم اشعار کتاب حجم سبز با شعر «پیغام ماهی‌ها» آغاز می‌شود. از اینجا به بعد نوعی پرداخت سوررئالیستی در شعر راه می‌یابد و اشیاء طبیعت واقعی خود را فرو می‌نهند تا برای بیان معانی گنگ‌تر و در عین حال حسی‌تر به کار آیند:

رفته بودم سر حوض
تا ببینم شاید، عکس تنهائی خود را در آب [...]

اما این فضای سوررئالیستی دارای هیچ‌گونه ارزش سمبولیک نیست و چیزی جز وجود یک روح کلی در اشیاءِ طبیعت و یک سیلان و گردش و تناسخ در آن‌ها به چشم نمی‌خورد. [...]

در این دوره سپهری صاحب شعوری والاتر می‌شود ومدینهٔ فاضله‌اش شکلی ذهنی‌تر، دور از دسترس‌تر و مشکل‌تر می‌یابد:

نرسیده به درخت
کوچه‌باغی‌ست که از خواب خدا سبزتر است [...]

در این مقام است که سپهری با فروغ فرخزاد تولدی دیگر و پس از آن هم آواز می‌شود؛ در حضور هر چیز شعوری بالاتر می‌جوید، و زبان این دو به هم سخت نزدیک می‌شود و کلمات همسان و هم‌ارزش می‌گردند. اما متاسفانه سپهری فاقد آن آگاهی درخشان اجتماعی فرخزاداست. فروغ در عرفان، در عشق، در نفرت و حتی در طنز همیشه به این آگاهی خیره‌کنندهٔ اجتماعی مجهز است و همین آگاهی است که خامی و ندانم‌کاری‌های گاه‌گاهش را قابل بخشش می‌کند، اما سپهری در این مورد بی‌حصار و بی‌دفاع است و همین نکته موجب می‌شود که هر نقطهٔ ضعفی در شعرش صد چندان و غیرقابل عفو شود.

در همین دوره است که سپهری کوشش‌هائی می‌کند تا از بند نامرئی زبان زنانه‌اش خلاص شود. و وزن‌هائی تازه را می‌آزماید و در این اوزان است که سپهری توفیقی در خور توجه به دست می‌آورد. در این قلمرو تازه، تجربه‌های کلامی گذشته، همراه با نتایج متبلور تفکر عرفانی، سپهری میدانی برای شکل‌پذیری جدید می‌یابد:

«می‌گذشتیم از میان آبکندی خشک [...]

در این دوره است که سپهری به نگاهی نافذ و ذهنی ماوراءنگر مجهز می‌شود. اکنون درخت برای او ارزش سمبولیک و اساطیری دارد (توجه کنید که سمبولیسم شعر سپهری هرگز معنائی سیاسی یا اجتماعی به خود نمی‌پذیرد) و اشیاء به اعتبار ارزش‌های پنهان و مستور در ذهن نگرنده و در تاریخ و در زمان و در مکان هستی می‌یابند:

سنگ آرایش کوهستان نیست
همچنانی که فلز، زیوری نیست به اندام کلنگ [...]

و دورهٔ دوم که با «پیغام ماهی‌ها» (خبری از دنیای سوررئالیستی و نشانی از درک و شعوری تازه) آغاز شده بود با «ورق روشن وقت» (خبری از گشایش به سوی ذهن و فکری متوسع) پایان می‌پذیرد و دورهٔ سومِ سفر حجم سبز (در خط خشک زمان؟!) با شعر «آفتابی» (نشانی از راهی روشن و هموار) آغاز می‌گردد تا با «نبض خیس صبح» (تلفیقی از سه واژه و سه مفهوم نامتجانس که با یکدیگر وحدتی شگرف یافته‌اند) به پایان رسد.

بهترین شعرهای کتاب حجم سبز در همین دوره ساخته شده‌اند. این دوره زمانی است که همه چیز در آن تبلور خلاقه یافته و شاعر در عزلت خویش از کالی به رسیدگی رسیده است. اکنون او خود را نه تنها، که بیگانه با مردم می‌بیند و فراموش می‌کند که در این باره او خود قدمی به سوی جدایی از آنان برداشته است. اما او به هر حال به خود جرأت می‌دهد تا بگوید:

چرا مردم نمی‌دانند
که لادن اتفاقی نیست
نمی‌دانند در چشمان دم جنبانک امروز، برق آب‌های شط دیروز
است.

شعر «آفتابی» ـ ص ۶۱

[...]

در همین دوره است که با وقوف شاعر به حوادث جهان پیرامونش آشنا می‌شویم و روش او را در روبه‌رو شدن با این حوادث درمی‌یابیم:

«مرا باز کن مثل یک در به روی هبوط گلابی در این عصر معراج فولاد [...]

و در همین دوره است که در شعر سپهری برای نخستین بار سخن از عشق می‌رود، اما سپهری را توان آزمایش این صعبناک نیست و او بلافاصله در «زن موعود» خویش «خواهر تکامل» خود را می‌خواهد:

حرف بزن، ای زن شبانهٔ موعود!
زیر همین شاخه‌های عاطفی باد
کودکی‌ام را به دست من بسپار.
در وسط این همیشه‌های سیاه
حرف بزن، خواهر تکامل خوشرنگ!

شعر «همیشه» ـ ص ۸۰

و سفر حجم سبز در فاصله زمانی سال‌های ۴۱ تا ۴۶ با شرح آمدن «کسی» پایان می‌پذیرد:

یک نفر آمد
تا عضلات بهشت
دست مرا امتداد داد. [...]

و مقایسه کنید این شعر را با شعر «و پیامی در راه» ـ در دورهٔ اول اشعار این کتاب ـ تا حرکت سپهری را درزبان، فکر، وفرم شعری بخوبی دریابید:

روزی
خواهم آمد، و پیامی خواهم آورد [...]

بدین ترتیب به راحتی می‌توان گفت که کتاب حجم سبز فقط شامل ده شعر کامل است و بقیهٔ اشعار آن تمرین‌های ناموفقی هستند که فقط به عنوان زیربنای آن ده شعر قابل پذیرش‌اند. سهراب سپهری در کتاب حجم سبز راهی را می‌رود که فروغ فرخزاد در اواخر عمر کوتاه خویش پیش گرفته بود، با این تفاوت که عنصر حیاتی ـ اجتماعی تفکر فروغ به شعر او استحکامی دلنشین می‌داد، حال آنکه سپهری با عدم عنایت به این عنصر ضروری، *شعر خویش را از حیات روزانه خالی می‌کند، به این خیال عبث که جاودانه شود.*

سپهری می‌خواهد در فراسوی روز و روزگار خویش گام بردارد. او هنوز از «من» خویش خالی نیست و این چقدر با «من» مستحیل عرفانی شرقی تعارض دارد. به همین لحاظ عرفان شرقی وسیله‌ای‌ست تا در آتش سوزان عصر ما برای سهراب سپهری ابراهیم‌وار گلستانی ساخته شود فارغ از همهمهٔ آتش و دود و جنجال بود و نبود.

در آغاز سال ۱۳۴۷ دو روزنامهٔ پرخوانندهٔ صبح (*آیندگان*) و عصر (*کیهان*) کتاب حجم سبز را بهترین کتاب شعر سال معرفی کردند و این انتخاب که حتی نام انتخاب‌کنندگان را به همراه نداشت بدون شک حاصل بی‌اطلاعی و بی‌خبری انتخاب‌کنندگان بود. کتاب حجم سبز درست در *آنجا که خواننده همراه با شاعر به منزلگاه خلاقیت واقعی شاعرانه قدم می‌گذارد پایان می‌یابد و در نتیجه حاصلی جز یک مشت تمرین تخدیرکنندهٔ جدا از این زمانه برای خوانندهٔ معاصر به جای نمی‌ماند.*

سپهری در کتاب حجم سبز نشان می‌دهد که در قلمرو تازه‌اش بالقوه شاعر خوبی است، اما بالفعل در شعر او هنوز از این خلاقیت قاهرانه و ماهرانه خبری نیست.»[۱۲۳]

در سال ۴۷ نقدهای دیگری نیز بر حجم سبز نوشته و چاپ شد که اهم آنها عبارت بود از:

عبدالعلی دستغیب: «اندیشه، تصویر، پرهای زمزمه»، فردوسی، شمارهٔ ۱۳، فروردین ۱۳۴۷.[۱۲۴]

شفیعی‌کدکنی: «حجم سبز»، جهان نو، دورهٔ ۲۲، شمارهٔ ۱۱ و ۱۲، ۱۳۴۷.[۱۲۵]

نادر نادرپور: «شاعری با تسلط بر بیان و چیره‌دستی در تصویرسازی»، فردوسی، شمارهٔ ۸۲۰، ۲۰ تیر ۱۳۴۷.[۱۲۶]

طاهر نوکنده: «شاعری که از ابتدای خلقت می‌آید»، *آیندگان*، ۲۲ دی ۱۳۴۸.[۱۲۷]

دلتنگی‌ها / یدالله رؤیائی

رؤیائی، یدالله / *دلتنگی‌ها*. ــ تهران: روزن، بهمن ۱۳۴۶، ۱۱۸ ص.

دلتنگی‌ها سومین مجموعهٔ اشعار یدالله رؤیائی بود. *انتشارات ــ گالری روزن* که دفترهای روزن را در زمستان ۴۶ و بعدتر منتشر کرد زیرنظر او و ابراهیم گلستان اداره می‌شد. و او که از اواخر دههٔ سی موضوع فُرم را به طور جدی وارد بحث شعر کرده بود، در این سال‌ها تلاش می‌کرد که اشعار خود را نمونه‌های آثار فرمالیستی قرار دهد. تمام تلاش موسسهٔ روزن هم در همین راستا بود. احمدرضا احمدی (بانی موج نو) که نتوانسته و یا نخواسته بود هواداران شعرِ موج نو را در یک نشریه گرد آورده، سامان دهد و هدایت کند، رؤیائی در انتشارات ــ گالری روزن ساماندهیِ این موج را به عهده گرفت و با تئوریزه کردن آن تحت نام فرمالیسم و بعدها «حجم‌گرائی» یا «اسپاسمانتالیسم»، به سمتِ زیبائی‌شناسی و زبان خود (که به قول اسماعیل نوری‌علاء، شاخهٔ فرعیِ موج نوِ مشکل‌گو بود.) پیش بُرد. و *دلتنگی‌ها* دومین نمونه (پس از *دریائی‌ها*) از تحوّل موج نو در زبان رؤیائی بود.[۱۲۸]

دلتنگی‌ها، مجموعه‌ئی از ۲۲ شعر بود. دو شعر از این کتاب و سپس بخش‌هائی از چند نقد و نظر منتقدین دههٔ چهل پیرامون آن را می‌خوانیم.

۱۴

و باد
وقتی که به شاخه اشتباه می‌آموخت
وقتی که پرنده در میان باد
گهوارهٔ اشتباه را می‌جنباند
پرتاب میان دست‌های من
پنهان می‌شد
اندیشه که می‌کردم از سنگ.

اندیشه که می‌کردم از سنگ
در دست من ارتباط پنهان می‌شد
در دست من ــ آشیانهٔ پرتاب ــ
پرتاب که ارتباط بود ــ
اندیشه که می‌کردم وقتی از سنگ.

۱۶

در گفت و گوی ما
فنجان تو کوهستانی است
وقتی که به بوسه‌های تو معنا می‌بخشد

وقتی که بوسه‌های ما نما می‌گیرند
چشمان تو روح هندسی‌شان را
در کوهستان پنهان می‌سازند

چشمان تو روح هندسی دارند
وقتی که فنجان تو کوهستانی است
و بوسه که از کنار دست چپ تو
می‌افتد
می‌افتد در دهان راست من

در گفت و گوی ما
ــ آندم که نگاه صخره در نگاه پَر ــ
می‌ماند
او ضلع مربع پریدن را
می‌داند

نقد و نظر

انتشار *دلتنگی‌ها* در میان تودهٔ خوانندگان شعرنو بازتابی نداشت ولی توجهٔ فراوانی در میان منتقدین و متخصصین و موج نوئی‌ها برانگیخت؛ البته زبان رؤیائی برای خوانندگان جدی شعر هم دشوار بود و طبیعی بود که خوانندهٔ عادی ــ با توجه به سابقهٔ ذهنی نسبت به شعر رؤیائی ــ سراغ *دلتنگی‌ها* را نگیرد، اما برای مُنتقدینی که مقالات و مصاحبه‌های غیرمعمول و آگاهانهٔ رؤیائی را پیرامون فُرم دیده بودند، *دلتنگی‌ها* به منزلهٔ پایان انتظاری دیگر، برای محک زدن گفته‌های او بود.

مفصل‌ترین نقد بر *دلتنگی‌ها* از فرخ تمیمی بود که در روزن چاپ شد. بعد نظر دکتر رضا براهنی بود و اسماعیل نوری‌علاء، محمد حقوقی، سپانلو، کاوه،...

نظر محمد حقوقی را پیرامون شعر یدالله رؤیائی، پیشتر، ضمن بررسی سومین شمارهٔ *جنگ اصفهان* (تابستان ۱۳۴۵)، طی مقالهٔ «کی مرده، کی به جاست» دیده‌ایم. اکنون بخش‌هائی از چند نقد دیگر را هم می‌خوانیم.

کسی به نام کاوه، در *بامشاد* نوشت:

«[...] رؤیائی حرف ندارد که بزند. با کلمات بازی می‌کند. محتوی را که از تهی سرشار است با زرورق رنگینی از اینگونه می‌پوشاند. و گاه با تأثیر از این و آن، مخصوصاً فرزندان موج نو که می‌گیرد و به آن رنگ رؤیا می‌زند. [...]

این اواخر زمزمه‌ئی برخاسته است به نام فرمالیزم در شعر و عده‌ئی مدعی داشتنِ آن [...]»[۱۲۹]

اسماعیل نوری علاء نوشت:

«شاعر کتاب *دلتنگی‌ها* با انتشار این مجموعهٔ شعر، تلویحاً بسیاری از ایرادات وارد بر *دریائی‌ها* را پذیرفته است، حال آنکه ظاهر کار او از اصراری متعصبانه در مقابل آن ایرادات حکایت می‌کند. منتقدان، مهم‌ترین نقایص اشعار *دریائی* را در، (الف): نداشتن مضمون اجتماعی (ب): استفاده از محتوی تجربه نشده؛ و (ج): پرداختن بیش از حد به شکل شعر دانسته بودند؛ و رؤیائی با ظاهری بی‌اعتناء به این ایرادها، رفع آن‌ها را در همهٔ اشعار *دلتنگی‌ها* رعایت کرده است و همین جا بگویم که علت مصنوعی بودن این اشعار و زنده نبودن‌شان همین رعایت و تعمیرات است.

رؤیائی در *دلتنگی‌ها* شاعری‌ست که «هدف» دارد، هدفی نه شاعرانه، که بسیار زیرکانه انتخاب شده است. رؤیائی «می‌خواهد» اشعاری بسازد که، (الف): دارای «مضمون اجتماعی» باشد، (ب): در آن‌ها «محتوی تجربه شده» به کار گرفته شود، (ج): از جریان‌های روز به دور نباشد، و (د): از استقلال شعری خاص رؤیائی ــ بخصوص در اشعار *دریائی* ــ برخوردار باشد.

در این «تدارک» است که رؤیائی به شعر «تبعید»ش برمی‌خورد. [...]

شعر تبعید مضمون اجتماعی دارد، تفکر فلسفی دارد، محتوی تجربه شده دارد و فرم مستقل رؤیائی و رفتار شاعرانه‌اش را نیز نمونه‌ای‌ست. از

این پس، شاعر به «مطول کردن» اجزاءِ این شعر می‌پردازد و در این کار ــ برای آن که از «جریان‌های روز» برکنار نباشد ــ از روش‌های بیژن الهی و احمدرضا احمدی سخت سود می‌جوید.

شاعر *دلتنگی‌ها* در شعر «تبعید» ــ که شعر همهٔ کتاب *دلتنگی‌هاست* ــ از «دور دست عمر» خویش به «سرزمین میلادش» سفر می‌کند. این سفر را هدفی نیست. تنها شاعر به تماشا و مشاهده آمده است و می‌خواهد تجربه‌های «رهگذار کویر» را ــ که به خلاف تجربهٔ *دریائی‌ها* سخت عینی هستند ــ بررسی کند. اما در این سرزمین میلاد است که شاعر با «ازدحام عظیم سکوت» روبه‌رو می‌شود و درمی‌یابد که «تولدش در آن دیار، غریب بوده است». چشم بر اطراف خویش می‌دوزد و سرزمین میلادش را ویرانه‌ای از یاد رفته می‌یابد. در این ویرانه‌ها هنوز سایهٔ او هست ــ سایه‌ای یادآور حقیقت آفتاب ــ که «دنبال لاشهٔ تن» او می‌گردد. او می‌فهمد که هنگام ترک این سرزمین همه چیز را با خود نبرده است و نیمی از جانش هنوز در این ویرانه‌ها زندگی می‌کند، ویرانه‌ها «جلد گوهرین» مار گریخته ــ آن خزندهٔ معصوم ــ را هنوز حفظ کرده‌اند. و این ادراک همچون «نیشی» یا «ضربهٔ دقیق سرانگشتی» او را به خود می‌آورد. می‌فهمد که همهٔ عمر را بی‌سایه و بی‌جلد زیسته است، می‌فهمد که همهٔ عمر «عریان» بوده است. آنچنان که «نام» را ساتر عریانی کرده است. اکنون آن «زخم گران» جدائی از اصل را می‌شناسد و روزگار وصل را می‌خواهد، می‌خواهد تا آن «من»، آن «برادر پنهان» برخیزد و زخم گرانش را بنوازد، چرا که بی‌او بازگشتی مقدور نیست.

دلتنگی‌ها، «بازسازی» این دیدارست. رؤیائی در هر «دلتنگی» می‌کوشد در بیان قسمتی از این دیدار تجدیدنظر کند، و آن را با تکنیک‌های باب روز از نو بسازد و ارائه دهد. آنچه بیش از همه در «تبعید» نظر شاعر را به خود جلب کرده است نحوهٔ تلقی شاعرانهٔ او از سه واژهٔ شن (= ریگ)، مار و زخم است، و جدا از مفاهیم مختلف و گوناگونی که

از شعر تبعید اخذ می‌شود، رؤیائی می‌خواهد تا با رفتاری تازه به این سه واژه تشخصی سمبولیک بدهد.

«شن»، یادآور تجربه‌های عینی دور شاعر است و زندگی گذشته را برایش زنده می‌کند. [...]

«مار» نشانی از خصوصیات ذهنی شاعر است که همواره با او راه آمده است، تا در زمانی مناسب «نیش» زند و او را «به خود آورد». [...]

«زخم» نشانه‌ای از همهٔ یافته‌ها و باورهای زندگی شاعر است که اکنون می‌خواهد به مدد این بازگشت مرهمی بر آن نهد. [...]

شاعر در این اشعار تازه قدمی کاملاً تازه، جز آنکه در تبعید، به سوی اندیشه و تفکر برنمی‌دارد. کار او فقط بازی با فضا و کلمات است. او یکبار نیز تمام تبعید را در دلتنگی شمارهٔ ۱۰ تکرار و بازسازی می‌کند. مقایسهٔ این دو شعر نحوهٔ تکامل شیوهٔ شاعری رؤیائی را به خوبی نشان‌مان می‌دهد.

با توجه به همین تغییر و تبدیل است که درمی‌یابیم رؤیائی اکنون فرصت دارد تا به این دیدار اندیشه نیز بکند. اگر او دیروز «بی‌برادر پنهان خویش بازگشت نمی‌توانست»، اکنون دعوت‌کننده به بازگشت است، گوئی خود نیز در این رجوع به تجربه‌ای عینی و واقعی فایده‌ای نمی‌بیند و نیک می‌داند که «آب‌های قدیمی همواره در کتاب او جاری است» (دلتنگی ۱۰). پس فراموش می‌کند که شن‌زار همان سرزمین تولد اوست، آن را تعمیم می‌دهد، آن را جهانی مسخ شده می‌بیند که در آن «جغدهای قانونی برنامه می‌نویسند»، دعوتی است به دورتر رفتن، از لحظهٔ تولد گذشتن، و به لحظات دورتر از هستی خویش اندیشیدن. دعوتی است تا آن برادر پنهان «طاق نماها را آب و جارو کند» زیرا شاعر نیک می‌داند «که هنوز بیمار رؤیای خویش است»:

«من هنوز بر شن‌های هموار دل به جا پاهائی بسته‌ام که عزیمت ما را با خود می‌برند. فضاهای زمینی خالی است و جاده‌هائی که بر خیال کودکی