چراغی پرنده در شبِ طولانیِ عمر
مرگی با اشک‌های مرتعش را
به دیدار من آورده است

من آمادهٔ حریقم
پس از این خاموشی طویل
بشناس این فرصت گرامی را
ای باد!

آیا منم، منم
که در میان خواب عمیق تو
تعبیر می‌شوم؟

آه ای شب مقدر جاری
آیا منم که باید
همواره پیش روم
چونان شهابِ مست
تا ژرفنای واقعی تو؟

ما این بساط مشوش را
در باد می‌گشائیم
هان ای مؤلف بزرگ خطوط گیج
با ساعد وضو شدهٔ تقدیس
این ساعدی که برق می‌زند
در آب‌های مذهبی دریا
آیا چه خواهی نوشت
بر لحظه‌های پریده رنگ تاریخ؟

تولد

در لحظه‌ئی که ساعت‌ها و قطب‌نماها
در زیر فشار مه
می‌ترکیدند
و دریا، تمامی معنایش را
در من می‌ریخت
از خواب‌ها و معبرها
رهائی می‌تراوید

من از فواصل مهیب فضا
که نوسان مدامش
از حدود شناسائی حرکت بیشتر بود
مواج و رقصان
به دنیا آمدم

دنیای من سکوت متراکمی بود
که در نهایت صدا خرد می‌شد
و آسمانی از بدخشانی آبی
تلاطم کرانه‌هایش را
مواظبت می‌کرد

ای ناخدای من
این پلکان دریائی را بشناس
و این پرندگان خیس را
در قفس اعماق رها کن

که:
از خواب‌ها و معبرها
رهائی می‌تراود
و سکری ژرف
بگونهٔ نسیم
چونان دنیائی از عناصر شک
که همواره
بر دریچه‌های ذهنم وزان

در لحظه‌ای که قطب‌نماها و ساعت‌ها
در زیر فشار مه می‌ترکیدند
سفینه‌ام سرشار از کالاهای وحی
در جاده‌های دریائی
به سنگینی و صلابت
فرو می‌رفت.

چند مجموعهٔ دیگر که مورد توجه محافلی در سال ۱۳۴۸ قرار گرفته بوده‌اند، عبارت بودند از:

با مردم شب از اسماعیل نوری‌علاء؛ *حواشی مخفی از هوتن نجات*؛ *فصل مطرح نیست از لیلا کسری*، و *خطبه‌ئی در هجرت* و چند شعر دیگر (دفتر اول) از شاپور بنیاد، که اشعاری از هر مجموعه را می‌خوانیم.

با مردم شب / اسماعیل نوری‌علاء

نوری‌علاء، اسماعیل / *با مردم شب*. ــ تهران: بامداد، فروردین ۱۳۴۸، ۱۶۶ ص.

پیوند

برای احمدرضا احمدی

۱

مشکل این نیست که تاریخ را به زبان ما ننوشته‌اند
مشکل این است که ما زبانی برای نوشتن تاریخ نداشته باشیم.

اگر کلمات هر زبان وسیع‌تر از مقصودها و مفهوم‌ها شود
گفتنی‌های ساده را چگونه بازگو کنیم؟

این روزها که میراث حرف‌ها و لبخندهای ماست
در زبانی بیگانه و در کلماتی وسیع‌تر از همهٔ مفاهیم
فقط تو را از تقویم خواهند خواست.

۲

طبل می‌زنند این توالیِ ناهنجار ثانیه‌ها
و حادثه‌ای خطیر را در سکوت لحظهٔ چشم به هم زدن اعلام می‌کنند.

شفاعت ما فقط در همین یک لحظه است
که ایستاده‌ایم
تا در باد
سیگارهای‌مان را روشن کنیم.

شفای ما در این تندباد مخفی است،
در رگ بید گیسوافشان

که اوراق برگ را با دلواپسی به دست باد می‌سپرد
بی‌که امیدی به آمدن بهار داشته باشد.

اینک اوراق اخلاقی کهنه فرو می‌ریزد
و از پس آن فقط عریانیِ تن‌هائی سبز زنده است
که در چهارچوب موهوم تاریخ گیج می‌خورند.

۳

مگر مرگ جز خاموشیِ این شعله است
که در باد بی‌امان می‌لرزد؟
پس چگونه می‌توانی شک کنی که زندگی به اعتبار تو
پرمعنی‌ست؟

دیگر کنایه‌ها پژمرده‌اند
و تنهائی
نگاهِ کال و بی‌معنائی‌ست
در شک قلمروهای پا نخوردهٔ اندوه...

٤

عقیدهٔ گمنام تو بر قطره‌های باران نشسته است
اما شهرها حتی برای تو غریبه‌اند
همهٔ کوچه‌ها حتی:
و چه کس می‌تواند این حقیقت را در سال ما باور کند؟

این پوست شکنجه دیدهٔ توست
که قاضیِ کلمات دشوار بر آن نشسته است؛

نگاهت عتیق و باستانی‌ست
و در رفتارت نظمی در خور این روزها یافت نمی‌شود.

جانورانی دست‌آموزند
انگشت‌های فربهٔ تو
که فضیلتی را نمی‌آموزند و
تنها
بر معصومیت کاغذها
تأکید می‌کنند.

بهمن ۴۶

لاله بر خون

به: مرتضی موسوی

در شبی سنگین
شبی سنگین‌تر از شب
می‌خزد بر شب
در گلویم مرغ فریادی تپیدن می‌کند آغاز
مرغ فریادی، نهان در جای جای خون من
با خون من دمساز.

چشم بر هم می‌نهم
دل در میان سینهٔ من
پر گشادن‌های آزاد پرنده‌وار می‌خواهد...
و می‌خواهد بترکد در شب سنگین
بترکد
همچو گوگردی که در اعیاد شوخ شهر می‌ترکد.

آذر ۱۳۴۵

فصل مطرح نیست / لیلا کسری

کسری، لیلا / *فصل مطرح نیست*. ــ تهران: مروارید، اسفند ۱۳۴۸، ۱۴۷ ص.

فصل مطرح نیست، در سال ۱۳۴۹، از طرف تلویزیون ملی ایران، به عنوان بهترین مجموعهٔ شعر منتشر شده در سال ۱۳۴۸ برگزیده شد.[۲۲۲]

دو شعر از این مجموعه می‌خوانیم.

فصل مطرح نیست

زن
بر اوج نردبام سبز بهار ایستاده بود
و طرح‌های یخزدهٔ بوتهٔ زمستان را
بر بوم سبز بهاران می‌ریخت:
«ای کودکان من
که لاشهٔ پوسیدهٔ مرا
پیوند داده‌اید
بر روزهای تهی مانده از تبسّم امید
من بر بلندترین تزلزل برج ایستاده‌ام
و پیمانهٔ شکستهٔ خوشبختیم
آنچنان سست و پوک و لغزنده است
که از نوازش آرام یک نسیم، نیز
تمامِ بودن من
به بی‌رنگی فضای نبودن
سقوط خواهد کرد»

زن

چشم‌هایش را مُضطربانه فرو می‌بست
و دنیا را
و آبیِ صد رنگِ آسمان‌ها را
در آن دو کاسهٔ غمگین می‌جست:
«من به آفرینش خود فکر می‌کنم
گوئی مرا برای وحشت تاریک برج‌های بلند
گوئی مرا برای زیستن جاودانه
در فریب تلخ سراب
آفریده‌اند.
من چشم‌هایم را
که خسته از تورم رنگ‌هاست
می‌بندم
و عبور سیکبال خویش را
در پشت مرزهای زندگیم
عاشقانه می‌نگرم
که چشم بسته ــ سراب را
می‌توان بهشت خوب خدا
پنداشت»

زن غمگین بود
غمگین‌تر از غروب سرد زمستان
غمگین‌تر از سیاهی پرواز زاغ‌ها
که روی آسمان ابری پائیز
ترانه می‌خوانند

زن

در اوج نردبام سبز بهار ایستاده بود
و طرح‌های یخزدهٔ بوتهٔ زمستان را
بر بوم سبز بهاران می‌ریخت
و زمزمه می‌کرد:
«فصل مطرح نیست.
فصل مطرح نیست.»

در برکهٔ شراب

وقتی تمام شبم
در انتظار تنفس
در انتظار بهار
گرسنه‌تر از باغ نیمهٔ اسفند می‌شود
من تشنه‌کام‌تر از دشت نیمهٔ مرداد
در انزوای روشن قلبم
پناه می‌جویم

قلبم همیشه با تپش عاشقانه
مرا سست کرده است
گوئی که قلب عاشق و پیوسته مست مرا
پیش از تولد من، سال‌های سال
در برکهٔ شراب کهنهٔ صد ساله
کشت می‌دادند.

دفتر اول: خطبه‌ئی در هجرت و چند شعر دیگر / شاپور بنیاد

شاپور، بنیاد / *دفتر اول: خطبه‌ئی در هجرت و چند شعر دیگر*. ــ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۸، ۸۰ ص.

یک مرثیه برای ققنوس

شنیده نمی‌شود
دیگر
موسیقیِ مادر

دریغا دست
دریغا کوک

بادا!
بادا
تو مخوان.

بعد از گل
هر دریچهٔ نازا می‌داند که
اجتماع گل‌ها اتفاقی نیست
و به همین علت
تلاوت قرآن
در کوچ پنجشنبه‌های آمرزش
هراسان است
هر دریچهٔ نازا می‌داند که
حتماً توطئه‌ئی در کار است
والا
اجتماع گل‌ها اتفاقی نیست.

www.KetabFarsi.com

یک شعر کوتاه

زیر سنگینیِ یلدا
چه کسی
آه
ماه را از آسمان چید؟

حواشی مخفی / هوتن نجات

نجات، هوتن / *حواشی مخفی*. ــ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۸، ۹۶ ص.

هوتن نجات هم از امیدهای فرمالیست‌ها و موجی نویی‌های ایران بود که متاسفانه در جوانی درگذشت.

«زوایای تماشا» را از *حواشی مخفی* می‌خوانیم.

زوایای تماشا

۱

خارج از پنجره، درختی که سایه‌بان برگ‌ها نیست
تو را گذار بهار است
و مردی که گیسوان بیشمارش
دانه‌های درو شده‌ست
هر لحظه به نیمکت محکم می‌شود
و دری که در صدای توفان گشوده‌ست
هرگز پنجره نخواهد شد

۲

ستاره‌ها گدازندهٔ پوست‌اند
از وحشت جرعه آبی می‌نوشی
و آئینه را می‌نگری

۳

با فاصله، آئینه سزاوار توست
گر برده باشی خواهی گذشت
و غم لحظه‌ای غم نیست

۴

خارج از پنجره، آئینه در آفتاب است
اشباح ساکت‌اند و مرد با اعتماد قدم می‌زند
حالت دیوارها
کبوتر می‌خواهد
سوزن‌ها آشفتگی آئینه است
و نگاه تو همه را می‌نمایاند.

سایه روشنِ شعرنو پارسی / عبدالعلی دستغیب

دستغیب، عبدالعلی / *سایه روشنِ شعرنو پارسی*. ــ تهران: انتشارات فرهنگ، اردیبهشت ۱۳۴۸، ۲۴۱ ص.

عبدالعلی دستغیب از نوپردازان و منتقدین میانه‌رو دههٔ چهل و از طرفداران هنر متعهد بود که پیشتر دو کتاب *تحلیلی از شعرنو فارسی* (در سال ۱۳۴۵) و مجموعهٔ شعر *گل‌های تاریک* (در سال ۱۳۴۶) را از او دیده بودیم.

سایه روشنِ شعرنو پارسی شامل سه بخش به قرار ذیل بود: دربارهٔ شعر؛ نیما و شاعران پس از او؛ موج انحراف.

در بخش اول، بحث پیرامون ماهیت و اسباب شعر است، و مولف پس از بحث در ماهیت شعر ــ که با اقوال فراوان متفکرین و شاعران جهان همراه است. ــ به ارزش وزن در شعر پرداخته، می‌نویسد:

«شاید نوخاستگان ندانند که در سال ۱۳۱۳ خورشیدی دکتر محمد مقدم، استاد دانشمند و زبان‌شناس پرمایه قطعه‌های منثور شاعرانهٔ بسیار

نوشت و به چاپ رساند که *راز نیمه شب* نام داشت. با اینکه *راز نیمه شب* دارای ایماژها و تشبیه‌ها و نکته‌های تازه‌یی بود، رواجی آنچنان که باید نیافت، زیرا از کمک وزن محروم بود و به همین دلیل، منطق نثر بر قطعه‌های کتاب حاکم بود نه منطق شعر. یکبار دیگر در سال ۱۳۳۴ هوشنگ ایرانی، آزمایش دکتر مقدم را تکرار کرد و مجموعهٔ *اکنون به تو می‌اندیشم*، به *توها می‌اندیشم* را به چاپ رساند که با وجود خصلت‌های شاعرانه و امتیاز اندیشمندانه‌یی که سرایندهٔ آن داشت، امروز تقریباً فراموش شده است. سرنوشت *مزامیر* اثر پرویز داریوش که در تهران به چاپ رسید، بهتر از آن دو نبود.

احمد شاملو (ا. بامداد) قطعه‌های بی‌وزن زیادی نوشته است. البته عناصر شعری حتی در قطعه‌های بدون وزن شاملو بسیار دیده می‌شود، اما باز شعرهائی از این سراینده بر زبان‌ها جاری است (چون پریا، ماهی، بر سنگفرش، شبگیر، دختران ننه دریا) که دارای وزن است. قطعه‌های موفق او در مجموعه‌های بی‌وزن، چون «مرگ ناصری»، «سرود آن کس که برفت و آن کس که بماند» از وزن گونه‌ئی خالی نیست. هماهنگی و موسیقی درونی شعرهای بی‌وزن شاملو، تا حدی جبران بی‌وزنی را می‌کند، ولی همه جا کمبود وزن احساس می‌شود. بنابراین شاعر پارسی‌گوی امروز به صرف تجددخواهی نمی‌تواند و نباید سنت‌های مفید ادب ایرانی را به کنار گذارد.»[۲۲۳]

و در ادامه می‌نویسد:

«کسانی که وزن را برای شعر لازم نمی‌دانند می‌گویند وزن سبب انحراف جریان ذهن می‌شود و دست و پای شاعر را در بیان مفهوم‌ها و احساسات و اندیشه‌هایش می‌بندد. اینان [منظور احمد شاملو است] گاه به مولوی استناد می‌کنند که از ضرورت وزن و قافیه به تنگ آمده و گفته است: «مفتعلن مفتعلن کشت مرا» و جای دیگر از زبان دلدارش تأکید کرده است که: «مندیش جز دیدار من»، اما باید توجه داشت که به

رغم چنین گله‌یی، مولوی بیش از شصت هزار بیت به اوزان عروضی شعر سروده است. و اگر ما به آثار منثور پارسی نگاه کنیم، می‌بینیم که بسیاری از آثار نثری پارسی از جوهر شاعرانه بهره‌مند است و گاه به شعر ناب پهلو می‌زند، فی‌المثل *عبهرالعاشقین* اثر شیخ روزبهان را که از مشایخ بزرگ عرفان ایران است، در نظر آورید. اگر از نظر جوهر شعری به این کتاب بنگریم، خود شعری است به غایت زیبا و دارای تصاویر بدیع... ولی تاکنون در تاریخ ادبیات هیچکس او را به این دلیل شاعر نخوانده است. *گلستان* سعدی نیز در بیشتر حکایت‌ها با اوزانی ویژه تقطیع می‌شود و از تصویر و تشبیه خالی نیست. وزنی که لازمهٔ شعر است باید تناسب و هماهنگی بین آحاد شعر را تعهد کند. این تعهد در شعر کهن به گونه‌یی بود و در شعرنو به گونه‌یی دیگر، ولی در هر صورت نگهداری وزن، یگانگی قطعهٔ شعر را تضمین می‌کند و سبب می‌شود که اثر شعر در ذهن خواننده بیشتر و پایدارتر باشد.»[۲۲۴]

مولف پس از بحث در ماهیت و ابزار شعر به بررسی «وظیفهٔ شاعر» پرداخته، می‌نویسد:

«شاعر در میان طبقه‌ئی از طبقات اجتماعی زیست می‌کند و به تجربه‌هایی دست می‌یابد که مربوط به طبقهٔ اوست. کسی که در خانه‌ئی پر گل زندگانی می‌کند، فی‌المثل اگر بخواهد شعر بسراید و قدرت شاعری نیز داشته باشد طبعاً جز از گل و زیبائی‌های دیگر دنیا چیزی نمی‌تواند بگوید و فردی که در اعماق جامعه زندگانی می‌کند، او نیز دارای تجربه‌هائی است که مربوط به زندگانی و طبقهٔ اوست. از این نظر، سخن نویسنده‌ئی جامعه‌شناس درست است که می‌گوید: «انسان در قصر و در خرابه دو نوع مختلف فکر می‌کند.»

برای مثال می‌توان ناصرخسرو و فرخی سیستانی را با هم مقایسه کرد. در حالیکه ناصرخسرو در تبعید و در درهٔ «یمگان» از جفای روزگار می‌نالید و از میان دندان‌های کلید شده فریاد برمی‌آورد: «آزرده کرد

کژدم غربت جگر مرا»، فرخی سیستانی در بستر حریر می‌غلتید و می‌سرود:

ای آن که همی قصهٔ من پرسی هموار
گویی که چگونه است برِ شاه تو را کار؟

کاری‌ست مرا نیکو و حالی است مرا خوب
با لهو و طرب جُفتم و با کام و هوی یار
[...]

روشن است اگر کار شاعران کهن در دورانی که حکمرانان خریدارِ هنر بودند، توجیه‌پذیر باشد، در دوران ما که شعر از قید اندرونی و بیرونی حکمرانان آزاد شده و به میان مردم آمده است و هنرمندان خود «شاخه‌یی ز جنگل خلق» هستند، به هیچ وجه توجیه‌پذیر نیست. [...]

فرض کنید در جامعه‌یی مسئلهٔ فقر مطرح است و زندگانی افراد آن جامعه با ناکامی قرین و همراه با عدم امکانات مادی است، به بهانهٔ اینکه من اصالت دارم و می‌خواهم تجربهٔ خود را شرح دهم نمی‌توان شانه از زیر بار مسئولیت خالی کرد. شاعر نمی‌تواند بگوید تجربهٔ من این است که فی‌المثل گل زیباست، فقط باید دربارهٔ گل سخن گفت. او نباید جریان ژرف اجتماعی و انسان‌های تنگدستِ پیرامونِ خود را فراموش کند. اگر او در این باره سکوت کند نه تنها شاعر خوبی نیست، بلکه انسان خوبی هم نیست.

اگر گفته می‌شود شاعر موظف است، این دستور نیست. شاعر بزرگ نمی‌تواند رویدادهای حساس اجتماعی را در شعر خویش منعکس نکند. [...] و در اینجا نیز باید دانست که از فراز مسند آسایش نمی‌توان به وقایعِ حادِ عصر خویش نگریست، باید در میان این حوادث بود، و با مردم و جامعه رابطهٔ اصیل و ژرف داشت. در جهانی اینچنین تاریک و کور که

نیروهای اهریمنیِ ستم، تسمه از گردهٔ مردمان کشیده‌اند و مردمان در میان طوفان جنگ و فقر و مصیبت دست و پا می‌زنند شاعر نمی‌تواند بر فراز برج‌هایی که مشرف به «تروا»های این قرن است در بستر ابریشمین بغلتد و دربارهٔ عشق و ناکامی و کام خود داد سخن بدهد.»

بخشِ دومِ کتابِ سایه روشن شعرنو، «نیما و شاعران پس از او» نام دارد. مولف در این بخش، پس از توضیحاتی پیرامون وزن شعر نیما، به اندیشهٔ شاعر پرداخته، می‌نویسد:

«[...] در شعر او ما با قطاری از واژه‌های زیبا و خوش‌آهنگ روبه‌رو نمی‌شویم بلکه با انسانی که اندیشه دارد، طرز دید ویژه‌ئی دارد و دارای تجربهٔ ژرف اجتماعی است روبه‌روئیم. [...] آنچه اهمیت نوآوری نیما را چند برابر می‌کند زبان اوست. می‌دانیم هر شاعری زبانی دارد و در دایرهٔ امکانات آن زبان است که می‌تواند اندیشه و احساس خود را بیان کند. [نیما] برای اینکه از تکلفات معمولی دوری جوید، به سوی زبان شاعران ساده‌گوی دورهٔ نخستین شعر پارسی دری بازگشت و واژه‌ها و اصطلاحات کهن (آرکائیک) ولی سادهٔ پارسی را به کار گرفت. از طرف دیگر کوشید تا واژه‌های محلی زادگاه خویش (یوش) را در شعر به کار برد.»

مولف در ادامه به شاعران پس از نیما پرداخته و شعر فریدون توللی، گلچین گیلانی، هوشنگ ابتهاج (سایه)، محمدعلی اسلامی، هوشنگ بادیه‌نشین، فریدون مشیری، نادر نادرپور، حسن هنرمندی، نصرت رحمانی، فروغ فرخزاد، محمد زهری، م. آزاد، سهراب سپهری، یدالله رؤیائی، مهدی اخوان‌ثالث، سیاوش کسرائی، منوچهر آتشی، ابوالقاسم لاهوتی، منوچهر شیبانی، اسماعیل شاهرودی، محمدعلی سپانلو، احمد شاملو، هوشنگ ایرانی، اسماعیل خوئی را مورد بررسی قرار می‌دهد که قابل توجه و خواندنی است.

در مورد توللی می‌نویسد:

«[...] از نخستین کسانی که پس از شهریور ۱۳۲۰ به نیما و راه او گرویدند باید از فریدون توللی نام برد. افسانهٔ نیما که خود شعر غنائی زیبائی است، توللی را متأثر ساخت. اما این شاعر به رسالت اجتماعی نیمای نوآور توجه چندانی نداشت [...].»

دربارهٔ سایه:

«[...] غالب شعرهای اجتماعی سایه واقعاً شعرهای اجتماعی نیستند. مطالب روز و تأثرات سطحی عاطفی هستند که با وزن بیان شده‌اند. سایه در این حوزه نیرومندی چندانی ندارد. مهم‌ترین نقص کار سایه در این زمینه این است که در «دوره‌ئی که هر چیز رنگ آتش و خون دارد» با زبان تغزل، مسائل اجتماعی و گلبوته‌های عصیان را توصیف می‌کند.

مشیری:

«[...] در شعر مشیری، روانی، سادگی و لطافت هست، اما کشف نیست. [...] در بعضی قطعه‌ها می‌کوشد به سوی مسائل اجتماعی بیاید، ولی چون وی در جریان رویدادهای اجتماعی نیست، حرف‌هایش کلی از آب درآمده است.

نادر نادرپور:

«[...] شعر نادرپور شعری مترنم و دلپذیر است. توصیف حالات و مناظر در بیشتر شعرهای وی به هم می‌آمیزد. هماهنگی واژه‌ها و موسیقی و فصاحت شعر نادرپور، امری است که باید بر آن تأکید کرد. [اما] شعرهای اجتماعی نادرپور از محدودیت‌هائی برکنار نمانده است. در این شعرها نوعی کلی‌نگری و کلی‌گوئی دیده می‌شود.»

نصرت رحمانی:

«نصرت رحمانی شاعر عصیان است. در شعر او دو دوره می‌توان تشخیص داد. دورهٔ اول که شاید تا سال ۱۳۴۰ طول کشیده و این شاعر سرگرم مسائل فردی است و بویژه سرگرم مسئلهٔ جنسی که کانون شعر این دوره است. [...] در دفتر شعر میعاد در لجن که در سال ۱۳۴۶ چاپ شده و

حاوی اشعار سال‌های ۴۰ به بعد رحمانی است، این شاعر راه تازه‌یی پیدا می‌کند؛ مسائل شعریش نیز کم و بیش عوض می‌شود. [...] در شعر رحمانی فقط واقعیت تلخ زمانه منعکس می‌شود. [...] شاید بتوان شعرهای نخستین رحمانی را «شعر کوچه» خواند و از این رو این شعرها با شعرهای ژاک پره‌ور مقایسه شدنی است. [...] او وصف زندگانی عادی و زندگانی که در کوچه و بازار جریان دارد را به دست می‌دهد. [...]»

م. آزاد:

«[...] زبان آزاد نمی‌تواند تحولات اجتماعی را منعکس کند. واژه‌های شعر او معدودند. از این رو شعرش وسعت و گوناگونی چندانی ندارد. زبان و اندیشه، پشت و روی یک سکه‌اند. [...]»

سپهری:

«[...] سپهری تصویرهای خود را در *آوار آفتاب* از تجربهٔ زندگانی نمی‌گیرد، بلکه با مهارت‌های فنی و اندیشه و خواندنِ متن‌های بودائی و شعر ژاپونی و چینی به ساختن تصویر دست می‌زند. این تصویرها به صورت تتابع اضافات و ترکیب‌های مبهم بیان شده‌اند، بطوری که گاه درک معانی آنها برای خوانندهٔ شعرشناس نیز دشوار می‌شود. این عدم درک به علت تصنعی بودن آنهاست. [...] سپهری پس از چندی از اینگونه تصویرسازی دست شست و *صدای پای آب* و حجم سبز را ساخت که تصویرهای آنها بسی ساده و روشن و حاصل تجربهٔ ملموس و واقعی است. [...]»

شاملو و فروغ:

«[...] تصویرهای شاملو و فروغ زنده‌تر و از تجربه‌های اجتماعی سرشارتر است. این تصویرها برای زیباتر کردن شعر نیامده‌اند، بلکه حاصل ادراک اصیل لحظه‌های هستی و زندگانی اجتماعی هستند. شاملو و فروغ می‌کوشند ژرفای رویدادهای اجتماعی را تصویر کنند و در تصویر شعر اینان زشتی و زیبائی و سایه و روشن به هم درآمیخته است.

سیاوش کسرائی:

«[...] تعبیرات و تصویرهای بسیار تازه و ابداع‌آمیز در وصف‌ها و تغزلات کسرائی از ویژگی‌های شیوهٔ شاعری اوست. [...] شعرهای مجموعهٔ *آوا* یکدست و متشکل و کامل است. مجموعهٔ بعدی کسرائی به نام خون سیاوش حاوی قطعه‌هائی است که غالباً شعر شمرده نمی‌شوند. [...]کسرائی در این قطعه‌ها مسائل کلی فلسفی یا اجتماعی را بیان می‌کند، و این مسائل کلی علاوه بر اینکه مؤثر بیان نشده‌اند، غالباً تکراری هستند. [...]»

منوچهر آتشی:

«منوچهر آتشی نیز زبانی حماسی دارد. [...]کار آتشی در *آهنگ دیگر* (۱۳۳۹) نسبت به آثار بعدی او از تشکل بیشتری برخوردار است. غالب مسائل *آواز خاک* (۱۳۴۶) تکرار حرف‌های *آهنگ دیگر* است. [...] کمبودی که در شعر آتشی دیده می‌شود این است که وی از افسانه‌های عاشقانه و حماسی محلی نتوانسته است آنطور که لازم است در شعرش استفاده کند و شعرش را به مرحلهٔ عام و سمبولیک برساند. [...] او در تصویر کردن پیرامون خود صمیمی و موفق است، اما [...] شناخت جامعه‌شناسی و مردم‌شناسی علمیِ لازم را ندارد.»

منوچهر شیبانی:

«[...] در شعر شیبانی، تصویرهای تازه فراوان است. اما شعرش از نظر لفظی و معنوی دارای تعقید بسیار است. تصویرهای او جنبهٔ تجسمی دارند. محیط ایرانی شعر شیبانی نیز در خور توجه است. [...]»

محمدعلی سپانلو:

«[...] سپانلو شاعری است اجتماعی. وی زبانی دارد بسیار پیچیده و پرتعقید. واژه‌های عربی و مهجور بر گنگی شعرش می‌افزاید. شعله‌های شاعرانه، برقِ عاطفه در شعرش کم است. [...]»

مولف در پایانِ بخش دوم، ضمن ستایش از شعر فروغ و شاملو و

سپهری (همراه با انتقاد سخت از عرفان او) کوشیده است که عوامل مؤثر در ایجاد موسیقی در شعر منثور شاملو را برشمارد.

آخرین بخش کتاب، تحت نام «موج انحراف» به موج نو اختصاص دارد. مولف، پس از نیم نگاهی به سابقهٔ سوررئالیسم و دادائیسم در ادبیات فارسی و اشاره به نوشته‌های تندرکیا و اشعار هوشنگ ایرانی و مقایسهٔ آنها با اشعار نیما و شاملو و فروغ و نادرپور، آن مجموعه‌ها را مغلوط و مخدوش و منحط دانسته، آنها را رد می‌کند.

او می‌نویسد:

«آنان که کار ادبیات و شعر را کاری سرسری می‌گیرند، چون نادان‌اند زیاده روی می‌کنند [...] از این رو بهتر است قطعهٔ هوشنگ ایرانی را با شعری از توللی که آن نیز در وصف حرکت ترن است مقایسه کنیم. شعرِ توللی «هوسناک» نام دارد. تصویرها و وصف‌ها و گفت‌وگوهای شعر با وجود تازگی، روشن و رسا و دقیق است و حالت شاعر را به خوانندهٔ شعر منتقل می‌کند. [...]

در هر صورت قطعهٔ «کبود» [از هوشنگ ایرانی] و قطعه‌های مشابهٔ آن، گرایش به فرمالیسم را نشان می‌دهند. گویندگانی که به مردم و تحولات اجتماعی توجهی ندارند. [...]

فرمالیسم نام عمومی است برای روش‌های ضدهنری که شامل بسیاری از مکتب‌های هنری جامعهٔ بورژوازی منحط می‌شود. هنرهای مُجرد (آبستره) چون کوبیسم، سوررئالیسم،... [...] آنها هنر را متضاد با واقعیت می‌دانند، شکل هنری را از مضمون جدا می‌سازند [...] این جدائی شکل ازمضمون و از آرمان‌های اجتماعی در نوشته‌هائی که این روزها به فراوانی نگاشته می‌شود و موج نو نام گرفته است به شدت دیده می‌شود. [...]

این نوشته‌ها دارای زمینهٔ اجتماعی نیستند، و تفنن و پیروی از راه و رسم روزانهٔ «مد» سبب به وجود آمدن آنها شده است و طبیعی است که دیر یا زود از بین می‌روند.»

مولف، سپس بخشی از شعر احمدرضا احمدی ـ بنیانگذار موج نو ـ را نمونه آورده، می‌نویسد:

«این مهمل‌گوئی است. این کاری خطرناک است. خطری برای زبان، خطری برای دارندگان استعداد که ممکن است روزی به جائی برسند. و به فرهنگ کشور خود خدمتی انجام دهند. [...] این جمله‌ها ظاهراً به زبان پارسی نوشته شده است اما در واقع به هم پیوستن بدون معنی واژه‌های پارسی است. [...]

اما چرا این آثار را فرمالیسم می‌خوانیم؟ زیرا این آثار دارای زمینهٔ اجتماعی نیستند، و آزمایش‌هایی هستند که صرفاً برای تغییر شکل و تنوع به وجود می‌آیند. نویسندگانِ این آثار، هدف و جهت ویژه و جهان‌نگری تازه ندارند. از گذشته بریده‌اند اما در انتظار آینده‌ئی نیز نیستند. [...] خود نیز می‌دانند که کار عبثی انجام می‌دهند اما در انجام آن پای می‌فشارند. می‌خواهند طرز زیست محقر و بی‌بندوباری خود را نقش کنند [...] از این گذشته درک نویسندگانِ این قطعه‌ها درکی فردی و ارتجاعی است. [...] باید پرسید مگر به راستی نسوخته‌اند؟ اگر سوخته‌اند چرا دودش به چشم کسی نمی‌رود؟ [...] این گویندگان می‌خواهند چیزی بگویند که دیگران نگفته باشند، اما از آوردن سخن تازه ناتوان‌اند. [...]

این نابسامانی نیز محصول فرنگ است. منظورم «غرب‌زدگی» است. [...] به صرف اینکه صنعت غرب بسی بالاتر از صنعت ماست نمی‌توان گفت هر چه از غرب می‌رسد نیکوست و تاجِ سرِ ماست و حتی نمی‌توان قبول کرد که موازین هنری و شعری غرب نیز حاکم بر هنر ملی ما گردد.»

سپس مولف به جزوه شعر (جُنگ شعر موج نو) پرداخته و پس از اشاراتی موهن به محمدرضا اصلانی به خاطر مصاحبه‌اش، و دادنِ نمونه‌هائی از اشعار او (چون: می‌تونم تلفن کنم / گفت حالا بریم / دسمو ول کن / گفت تاکسی / دریا کسی را به یاد نمی‌آورد / گفت تاکسی)، می‌نویسد:

«این نوشته‌ها، این شعرهای روزنامه‌ئی، هنر نیست. انگیزهٔ وجودیِ آنها کاهلی است و بیسوادی [...]کار آفرینندهٔ مردم، رنج و بی‌سامانی آنها برای این گویندگان به هیچ وجه طرفه نیست. بازی لفظی، کنجکاویِ سطحیِ تمسخرآمیز، ارادهٔ بیمار، استهزاء رنج مردم، در نظر اینان دلپذیرتر است. اینان می‌کوشند خود را موجودات عجیب و غریبی معرفی کنند. همه چیز را در همان «من» و «خویشتن» خویش خلاصه کنند و فقط می‌خواهند از «نفس کشیدن و کنکور دادن خود» سخن گویند. [...] انقلاب و عصیان‌شان فقط در این خلاصه می‌شود که پدر پیر و فرسودهٔ خود را کتک بزنند. [...]این پدیده که در سال‌های اخیر هنرمندان بی‌هدف ما را در چنگال خویش گرفته است، چیزی جز «اندیویدوالیسم» نیست.»

سرانجام، عبدالعلی دستغیب، ویژگی‌های مشترک موج نو (یا به قول او «موج انحراف») را استخراج کرده، برمی‌شمارد، که اهم آنها از نظر وی عبارت است از:

۱. **دوری از زبان پارسی**: مثلِ «گفتار را در تراخم به زمستان کشیده‌اند». یا «در انتها، پنجرهٔ شکوفه‌ها باز شد / و پیمان گل‌میخ‌ها لبریز گشت».

۲. **تقلید**: مثل شعری از مجید نفیسی که می‌گوید: «گیسوان سپید تو را / برادرِ کوچک، باد، بامی از باد / به دورترین ساحل خلیج که وحشت / در آستانهٔ سنگین خواب ایستاده است / و بر ماسه‌های ساحل / که استخوان‌های نجواگر / با عمق آب سخن می‌گویند.» و مولف آن را برگرفته از خشم و هیاهوی فاکنر می‌داند؛ آنجا که می‌گوید: «استخوان‌های نجواگر را و آب عمیق را خواهم دید. چون باد، چون بامی از باد. [...] بر ماسه‌های بیکس و دورافتاده».

۳. **فراوانی تصویر**: مثلِ «دلوی که از تهِ زخمِ بالا می‌آمد، تمدن ما بود».

٤. **دوری از وزن**:

۵. رونویسیِ واقعیت:

و سرانجام نتیجه می‌گیرد که «این «چیز»، فرمالیسم و انحراف است».[۲۲۵]

صور و اسباب در شعر امروز ایران / اسماعیل نوری‌علاء

نوری‌علاء، اسماعیل / *صور و اسباب در شعر امروز ایران*. ــ تهران: انتشارات بامداد، ۱۳۴۸، ۴۳۰ ص + ۱۵۰ ص (حواشی و تعلیقات)

صور و اسباب در شعر امروز ایران نخستین کتاب نقد و بررسی موج نو در ایران بود.

نوری‌علاء در مقدمهٔ *صور و اسباب*... می‌نویسد:

«[...] در مدت ۴۷ سالی که از آغاز تاریخ شعر امروز ایران می‌گذرد هنوز هیچگونه کوشش درست و قانع‌کننده‌ئی به خاطر ایجاد یک زمینهٔ اصولی برای نقد و بررسی شعر کشور ما صورت نگرفته است و هر چند که علی‌الظاهر در سال‌های اخیر فعالیت‌های دهان پرکنی در مورد انتقاد ادبی به چشم می‌خورد، نتیجهٔ این فعالیت‌ها نه تنها رقم مثبتی را نشان نمی‌دهد، بلکه به دلایل بسیار موجب شده تا خوانندهٔ شعر امروز ایران دچار تشتت عقیده و بی‌ریشگیِ اندیشه گردد و این وضع خودبه‌خود برای شاعران جوان نیز که در این عرصه گام گذارده‌اند حاصلی جز گمراهی و شکست نداشته است.

تا پیش از سال ۱۳۴۰ آنچه که به نام نقد ادبی در مطبوعات ایران به چاپ می‌رسید چیزی بود در حد یک انشاءنویسی دبیرستانی [...]

در تمام این مدت کسی به سرچشمهٔ این رودخانه که از هر کجایش می‌شد آب برداشت، به سرچشمهٔ *ماخ اولا* که برگ زرینی بر شاخسار گرد گرفتهٔ شعر فارسی افزوده بود توجهی نکرد [...] پس، اگر نوشته‌های نیما یوشیج را در مورد شعر و شاعری نیز متعلق به سال‌های بعد از ۱۳۴۰ بدانیم به خطا نرفته‌ایم. [...]

اما چقدر جای تأسف است که اگر در آستانهٔ تاریخ شعر امروز رسالت انجام آن تغییرات و تحولات به عهدهٔ مردی مردستان چون نیما گذارده شد، این بار، در آستانهٔ پوست انداختنی دیگر، لجاره‌ها خبر شده بودند و نام جویان و عربده‌کشان فرا آمدند تا مسیر رودخانه را به دلخواه عوض کنند و ریشه‌های شعوری درخشنده را ــ که میراث نیما بود ــ بخشکانند و به جای آن نهال بی‌هنری و سخیف‌گوئی بنشانند.

چنین است که ما در سال‌های اخیر نیز جز تلی از اباطیل و هذیان‌های سست مردانی مالیخولیائی، چیزی به نام نقد و بررسیِ شعر امروز نداریم.

به اعتقاد مؤلف کتاب، چند تنی هستند که با امتناع از ارائهٔ نقد شعر، قدرت بالقوهٔ خویش را در این مورد به کار نبرده و علاقه‌مندان نقد درست شعر را از آثار خویش محروم کرده‌اند. در این مورد می‌توان از نادر نادرپور، یدالله رؤیائی، و محمود آزاد نام برد. [...]

اما مؤلف این کتاب را استطاعت انجام هیچ رسالتی نیست، او فقط افسوس خواره‌ئی علاقه‌مند است که به هرز رفتنِ این رودِ بزرگ را خیانت تاریخی به ملتی می‌داند که در طول چهار قرن مهم‌ترین آثار ادبی جهان را ــ و این ادعا نیست ــ به وجود آورده است.

او که خود را محقق ادبیات نمی‌داند و ناقد آثار ادبی نمی‌خواند چاره را در این دیده است که لااقل آنچه را که در این هیاهو به نظرش درست و متین می‌آید در یکجا گرد آورد و خطوط اصلی تحول شعر امروز ایران را مشخص کند تا صاحب رأیانی که در پی ارائهٔ نظرات خود دربارهٔ شعر امروز فارسی هستند از این پس منبع مراجعه‌ئی برای کار خود در دسترس داشته باشند. [...]

بدنهٔ واقعی و قسمت اصلی این کتاب «دفتر دوم» آن است که به نهضت‌ها و شعب شعرنو و شعر موج نوی ایران اختصاص دارد، و اگر در زمینهٔ نقد شعر و روشن کردن مفاهیم و معیارهائی که در این مورد به کار می‌رود تاکنون کوشش درستی شده بود و منبع قابل اعتمادی برای

مراجعه وجود داشت، مؤلف کتاب، خود را از افزودن «دفتر اول» [که عبارت است از بخش اول: کلیات، مشتمل بر: شناخت؛ تجربه و زبان؛ انواع شناخت؛ و تفکر هنری؛ بخش دوم: مباحث اساسی شعر، مشتمل بر: ادبیات؛ شعر و ادبیات؛ شعر و تفکر؛ شعر و کلمه؛ بخش سوم: اجزاءِ شعر، مشتمل بر: تصویر؛ مضمون؛ محتوا و شکل شعر؛ ساختمان و سبک؛ بخش چهارم: مباحث کلی شعر، مشتمل بر: نوآوری؛ فرهنگ و سنت؛ نظرهائی در نقد شعر؛ مسؤولیت شاعر و شعر؛ مهم‌ترین وظیفهٔ اجتماعی شعر؛ نقد شعر چیست؟] بی‌نیاز می‌یافت، اما با همهٔ جست‌وجوئی که کرد چیز باارزشی نیافت؛ این بود که خود به قدر همت خویش بر این کار دست یازید. [...]»

فهرست دفتر دوم *صور و اسباب*... ــ که به قول نویسنده، بدنهٔ واقعی و قسمت اصلی کتاب است ــ به قرار زیر است:

«بخش پنجم: شعر قدیم و جدید ایران، مشتمل بر: نگاهی به تاریخ؛ شعر جدید و دورهٔ بیداریِ شاعران؛ بخش ششم: شعرنو، مشتمل بر: شعرنوی نیمائی؛ شعب شعرنوی نیمائی؛ شعرنوی حاشیه‌ئی و میانه‌رو [نوقدمائی]؛ بخش هفتم: اولین دورهٔ شعرنو نیمائی: مقدمات و پیشروان؛ شعر اسماعیل شاهرودی (آینده)؛ جویندگان؛ شعر احمد شاملو (ا. بامداد)؛ اعتدال گرایان؛ بخش هشتم: دومین دورهٔ شعرنو نیمائی، مشتمل بر: مقدمات و سنتگرایان، شعر مهدی اخوان‌ثالث (م. امید)، تصویرسازان و تماشاگران؛ شعر منوچهر آتشی؛ محتواگرایان؛ شعر فروغ فرخزاد؛ ابزارگرایان و محافظه‌گران؛ شعر م. آزاد؛ بخش نهم: سومین دورهٔ شعرنو نیمائی مشتمل بر: مقدمات و نوآوران؛ شعر م.ع. سپانلو؛ شکل‌گرایان؛ عرفان‌گرایان؛ شعر سهراب سپهری؛ بخش دهم: شعر موج نو، مشتمل بر: مقدمات پیدائی شعر موج نو؛ شعرِ موج نو و احمدرضا احمدی؛ مشخصات شعر موج نو؛ شعب شعر موج نو؛ شعر احمدرضا احمدی؛ شعر یدالله رؤیائی (رؤیا).»

و بدین ترتیب، «شعر موج نو» آخرین مرحلهٔ تحولی شعرنو ـ تا آن مرحلهٔ تاریخی ـ شمرده می‌شود.

نوری‌علاء در این باره می‌نویسد که:

«هدف شعرنو و بخصوص شعرنوی نیمائی رفع نواقصی محسوب می‌شود که در شعر ایران، تا آن زمان وجود داشته است. [...] شعرنو نیمائی کوشید این نواقص را برطرف کرده و از سوی دیگر با از بین بردن آن نقایص از امکاناتی که از آن پس استفاده از آنها ممکن شده بود، تا حدامکان استفاده نماید.

به هر حال، شعرنوی نیمائی در این خصلت با شعر قدیم ایران مشترک است که کم و بیش بخشی از ادبیات به شمار می‌رود و هنوز بطور کامل نتوانسته است کوشش کند تا از قلمرو ادبیات خارج شده و مستقل شود، به همین دلیل شعرنو دارای بیانی کم و بیش آشنا و قابل درک به وسیلهٔ منطق قدیمی شعر می‌باشد.

دوران رشد شعرنو و بخصوص شعرنو نیمائی مصادف بود با یک مقدار دشواری‌های اجتماعی و سیاسی و مبارزهٔ علنی با هرگونه مخالفت و اظهارعقیده در جهات مخالفِ امیال نظم مستقر. به همین دلیل شعرنو بلافاصله به زبانی کنایی و تمثیلی مجهز گردید و هر آنچه علی‌الظاهر شعر را به وجود می‌آورد، در باطن امر، به حرفی دیگر اشاره‌گر بود و موضوعی دیگر را مورد نظر قرار می‌داد. به عبارت دیگر، آن «سمبولیسم همیشگی شعر» که زمانی پیشتر از آن سخن گفتیم، در این دوره تشدید شد و شعرای ما به یافتن روش‌های تمثیلیِ بیان روی آوردند.

می‌توان گفت که شعر سمبولیک در این دوره، وسیلهٔ یک ارتباط مخفی و یک حرف زدنِ نامرئی راجع به مسایل حاد بود که فقط اهل فن و آنان که خاک مکیده را کحل بصر کرده بودند از آن سر در می‌آوردند.

اما با نفوذ و شیوع شعرنوی نیمائی، عدهٔ کسانی که به این زبان تازه،

آشنا بودند، رفته‌رفته زیاد شد و به همین ترتیب نیز، حرف‌ها، معانی و مفاهیمِ پنهان در اشعار فاش شد و عادی گردید. [...]

بعد از مدت‌ها باز انظار به سوی خودِ شعر بازگشت و این بار با ظاهری در شعر روبه‌رو شد که در وصف جهان واقعی، از این جهان جدائی جُسته و تفاوت‌هائی با آن داشت. به عبارت دیگر، هر چند اجزاءِ آن را *واقعیت* می‌ساخت، لیکن رابطهٔ این اجزاء در دنیایی *فراتر از واقعیت* جریان می‌یافت، و به عبارت دیگر، با تخفیف سمبولیسمِ همیشگیِ شعر، سوررئالیسمِ همیشگیِ آن تشدید شد.

بدین ترتیب یکباره دنیای جدیدی خلق شد شبیه دنیای ما، اما با تفاوت‌هائی. بدین معنی که اشیاء صورتی دیگر به خود گرفتند و صفات و حرکاتی به آنها نسبت داده شد که در عالم واقع این انتساب ممکن نبود. شاعر دریافت که می‌تواند نه تنها شعر سمبولیک نگوید، بلکه با تغییراتی در واقعیتِ زندگی و جهان دنیای دیگری را خلق کند که در آن اشیاء و محیط، زندگی جداگانه‌ئی داشته باشند. شاعر به بُعدی تازه از روابط دست یافت و تصاویرِ جدیدِ خود را به مدد این بُعد ساخت. [...]

به راستی که اینگونه شعر با دنیای بی‌منطق و رنگارنگ کودکان بسیار نزدیک است و تنها در این بین یک تفاوت مطرح می‌باشد: کودک این دنیا را بلافاصله و بدون جست‌وجوی دلیل و منطقی می‌پذیرد، اما شاعر می‌کوشد از وجود این جهان به مثابهٔ وسیله‌یی برای بیان آزمایش‌ها و تجربه‌های خویش استفاده کند.

سرباز زدن از ذکر آن دلیل منطقی که کلیت شعری را خراب کرده و ابهام و یکدستی را از آن می‌ستاند کاری است که شاعران موج نو به عهده می‌گیرند.

آزادمردان با آزادگی خویش به دیگران جرأت‌هائی ــ حتی بیشتر از آنچه که خود دارند ــ می‌بخشند. طغیان نیما یوشیج بر علیه سنت‌های دست و پاگیرِ شعر قدیم، به شاعران پس از او جرأت و آزادگی آموخت،

به آنها یاد داد که قیود تنها در صورتی پذیرفتنی هستند که در ذات و طبیعت شعر وجود داشته باشند. حتی این جرأت در شاعرانِ دیگر گاه به حد افراط می‌رسد. و در شعر همین شاعران موج نو، ما این افراط کاری را به شدت می‌یابیم. *آنها بی‌اعتنا به مباحثی مثل فرم و محتوی، شعر اجتماعی و شعر هنری، و بدون توجه به مکاتب مختلف هنری که به زحمت به دست دستوردانان و منتقدان ادبی ساخته می‌شود، و بی‌اعتقاد به الگوهای آنان، شعر می‌گویند و شعر آنها از همه جهات گسترده است.* سال ۱۳۴۰ سال تولد این شعر تازه است [...] انتشار کتاب طرح از احمدرضا احمدی در سال ۱۳۴۰ مبداء این حرکت تازه است.»[۲۲۶]

اگرچه به نظر می‌رسد که *صور و اسباب در شعر امروز* با حسن‌نیت تمام و دانش کافی نوشته شده است، ولی شوق فراوان مؤلف به مدرنیسم و حمایتِ هیجانی و همه جانبهٔ وی از جنبش جنینی موج نو ــ که همواره از آن همچون موجودی بالغ و کامل یاد کرده است ــ به *صور و اسباب در شعر امروز* لطمهٔ چشمگیری وارد کرده است.

البته تصوّر نادرستی است این تصوّر که شاعران موج نو جملگی بی‌استعداد بوده‌اند؛ برعکس، در میان اینان استعدادهای درخشانی چون احمدرضا احمدی، بیژن الهی، علی قلیچ‌خانی،... دیده می‌شدند که اشعار خیره‌کننده‌ئی از خود به جا گذاشته‌اند. اِشکال، در ناروشن بودنِ معائیر زیبائی‌شناسی موج نو و مسابقهٔ تفاخر در بی‌بندوباریِ مرعوب‌کنندهٔ مدرنیستی موج نو بود که این جنبش را محل یاوه‌بافیِ عده‌ئی نوبالغِ بی‌خبر از هنر کرده بود؛ عده‌ئی شاعرِ پرشور و تعدادی ناشاعرِ جوان که در میدانی پُرغبار، تحتِ حمایتِ بی‌دریغِ مدافعین، دچار توهمِ نبوغ و خودشیفتگیِ رقت‌انگیزی شده و به سراشیب نابودی می‌افتادند.

شاعران موج نو، به سبب نوعِ برخورد حامیان‌شان، با اولین شعر، احساسِ کمال می‌کردند و لاجرم معمولاً هرگز قدمی پیش نمی‌گذاشتند و

بدین سبب هیچکدام‌شان ـ شاید جز احمدرضا احمدی و یدالله رویائی ـ کمال نیافتند.

تأئیدِ تام و تمامِ شعرای خامِ موج نوئی، نمکسود کردنِ جنبشِ موج نو در جنین بود.

شعر حجم

شعر حجم، شکل سازمان یافته و پالایش شدهٔ موج نو بود که احمدرضا احمدی در سال ۱۳۴۱ با کتاب *طرح* بنیانش را ریخته بود، ولی ظاهراً این نکته‌ئی نیست که مورد تأئید حجم‌گرایان اولیه بوده باشد؛ اگرچه نگاهی به مطبوعات آن سال‌ها و ردیابی و بررسیِ اجمالیِ چگونگیِ شکل‌گیریِ شعر حجم این واقعیت را روشن می‌کند.

سیری در چگونگی شکل‌گیری و تدوین بیانیهٔ شعر حجم

در سال ۱۳۴۵، وقتی که «زبان طرح احمدی» (موج نو) همه‌گیر شد و قریب به اتفاق نشریات شعر موج نو چاپ کردند و جوانان زیادی به دنبال اینگونه شعر کشیده شدند، یدالله رؤیائی ـ که به قول اسماعیل نوری‌علاء، از شاعران اولیهٔ مشکل‌گوی موج نو[۲۲۷] بود و بعداً بانی و مدافع و مفسر و سخنگوی شعر حجم شد ـ در مصاحبه‌ئی با اسماعیل نوری‌علاء، بیژن کلکی و بهرام اردبیلی در مجلهٔ خوشه به نکاتی اشاره کرد که می‌تواند مبداء خوبی برای ردیابی شعر حجم و چگونگی شکل‌گیری آن باشد.

در بخشی از مصاحبه، بهرام اردبیلی از یدالله رؤیائی می‌پرسد:

«شما برخلاف عده‌ئی از بزرگان که ذکر خیر یکی‌شان هم رفت نظر مساعدی نسبت به این موج نوی شعری اخیر دارید؟» و یدالله رؤیائی می‌گوید:

«این نسلی که حالا دارد شعر می‌گوید به نظر من چهره‌های درخشانی در بین‌شان هست که از لحاظ شعر و مکانیزم تصویرسازی بی‌رقیب‌اند. من درخشان‌ترین آنها را گفتم که بیژن الهی و احمدرضا احمدی است. [...] نهضتی است که راه افتاده، ولی چون نسل‌های پیش جهشی ذهنی ندارند، نمی‌توانند این شعرها را بپذیرند. به نظر من بایستی این نوع شعر را جدی گرفت که شعری است «سنسر» و صمیمی و بدون حقه‌بازی ــ چراکه غالباً می‌گویند حقه‌بازی تویش است ــ چون که به این گونه شعر انس ذهنی ندارند؛ یا این برداشت شعر که: «جرثتی پنهان در کوچه و در من... بود که سرانجام در توهم جاری شد» (احمدی)، یا اینکه: «پلک مستور از نجوم نقره‌ئی مناجات... » (الهی). این را حس نمی‌کنند. این طرز ارائه که کمی ابهامش بیشتر است و باید ترکیب‌ها و تناسب‌های درونیش را کشف کرد ــ که نمی‌کنند ــ باعث می‌شود که آقایان بگویند، تکنیک ندارد؛ فکر ندارد. و بعد، چون که شاعر باید مسؤلیت داشته باشد؛ اخلاق داشته باشد و... در حالی که وقتی به این مرحله رسیدیم که شعر یعنی تداعی و تجرید، شعر تنهاست، و تنها به خودش ناظر است و چنین شعری سیال‌ترین و بهترینش را باید در این کارها دید و دیده می‌شود.

اردبیلی [از شاعران معروف موج نوئی دههٔ چهل] می‌پرسد: چه نقایصی در کار اینگونه شاعران به نظرتان می‌رسد؟

رؤیائی می‌گوید: من معتقدم که باید برایش یک تکنیکی ایجاد کرد. برای اینکه چنین تکنیکی به این حرکت نو هموار شود تا به بیراهه نزند و اندیشه و احساس شاعر هرز نرود باید دارای پرنسیب‌هائی باشد که نسل‌های کهن نگویند روزی هزارتایش را می‌شود بافت! و نسل نو هم که پرشور و ملتهب است، بیراهه نرود. نباید منکر این شور و التهاب شد. *این درخشان‌ترین حالتی است که در تاریخ ادبیات معاصر ما به وجود آمده است.* بایستی برخلاف بعضی‌ها نسبت به این موج نوشعری حسن‌نیت داشت. این واقعیتی است که به هیچ وجه نمی‌شود به طنز و طعنه گرفت ــ

چطور که گاهی می‌گیرند ــ و باید به شاعران پیشنهادها و توصیه‌هائی کرد که مثلاً: مصرع‌ها هر چند بلند و کوتاه باشد باید نوعی آهنگ و وزن داشته باشد ــ چه عروضی و چه غیرعروضی. [...] جوان‌ها و نسل‌های تازه‌تری که با اشتیاق به سراغ این نوع شعر می‌آیند لازم است بدانند که کار را مبنی بر تکنیک باید انجام داد. [...] باید «فرم ساختن» یاد بگیرند. [...] همهٔ شعرهای احمدی بی‌فرم نیست. [...]

پیام [اسماعیل نوری‌علاء] می‌گوید: اگر حمل بر تعصب نشود می‌خواهم بگویم احمدی فرصتِ این را ندارد که به فرم بپردازد. چون که می‌جوشد، فرصت پیرایش ندارد...»

رؤیائی پاسخ می‌دهد: «[...] این حرکتی است که استعداد دارد به عنوان یک فصل؛ به عنوان یک «نوع ادبی»؛ یک نوع شعر. *امکان دارد* به *عنوان* یک *گروه اسمش دربیاید*. البته چنین ادعائی نباید کرد، *ولی این نهضت را* که می‌گویند نهضت نیست *باید* گفت که هست.

کلکی: *باید* یک *اسمی* هم رویش *گذاشت*.

رؤیائی: *نه*، *اسم لازم نیست*. *شیوه باید درست باشد*.

کلکی: شیوه، اسم داشته باشد بد نیست که به *نام* مکتبی در شعر *نامگذاری* شود و شاید خود این نام موجب پیدایش سبک‌های مختلفی در باب شعر شود.»[۲۲۸]

بعدها، در سال ۱۳۴۷، وقتی که یدالله رؤیائی در مصاحبه‌ئی با مسعود بهنود در مجلهٔ *فردوسی* در برابر این پرسش قرار می‌گیرد که:

«در شعر امروز ایران موجی پدید آمده است به اسم موج نو که اغلب با بی‌فرهنگی، پراکندگی و شاید بسیاری عیب‌های دیگر همراه است، هنوز بسیاری وضعیت خود را در مقابل این موج نو روشن نکرده‌اند، هنوز آنها که در شعر رسمیت دارند در این باب حرف جدی نزده‌اند، اگر تو بگوئی اولین چهره‌ئی هستی که بطور صریح از این موج حرف می‌زنی. [که البته چنانکه دیدیم، پیشتر حرف زده بود.]