با این همه، چون شجاعت را یکی از لازمه‌های جستجوی حقیقت می‌دانیم از مدتی پیش برآن بودیم باب بحثی کاملاً مستقل، و فارغ از خوش آمدن یا نیامدن این گروه یا آن گروه را بگشاییم.

هدف این بود که یکی از شماره‌های سه ماهه اول سال ۱۳۷۴ را برای این نیت اختصاص دهیم. اما رسیدن مقاله‌ای از فرزانه معاصر عبدالعلی دست‌غیب موجب شد موعد اجرای این تصمیم را جلو بیندازیم و نقد ایشان پیرامون شعر نو و بضاعت یکه‌تازان این عرصه را به عنوان دروازهٔ ورود به عرصه جدیدی از نقدادب، هنر و روشنفکری معاصر برگزینیم.

از این قرار، از تمام کسانی که بضاعت ورود به این مقولات را در خویش سراغ دارند، و به این اصل پایبندند که هدف باید روشنگری باشد، و نه تسویه حساب، و نوشتن برای خوش آمد و یا خوش نیامد این آدم، یا آن آدم؛ و همراهی یا مخالفت صِرف با «غالب» یا «مغلوب»، دعوت می‌کنیم در غنا بخشیدن به این مباحث روشنگر و تعیین‌کننده، ما را یاری دهند.

امید آنکه ورود به این عرصه نتایجی به بار نیاورد که دست‌زدن به سیم خارداری که علاوه بر داشتن یک جریان برق فشار قوی، به یک تله انفجاری هم ختم می‌شود، به بار می‌آورد!

در این رهگذر، امید ما به واقع‌بینی اهل فهم، و تساهلی است که روزگاری بر جامعه ما حاکم بود و اجازه داد اختران فروزانی در زمینه علوم، ادبیات، فلسفه و هنرها به درخشند و بر گوشه‌هایی از دنیای تاریک جهالت و تعصبات ناشی از نبود دانائی پرتوافشانی کنند.

هیأت تحریریه

این جماعت مِعر می‌سرایند نه شعر

نوشته عبدالعلی دست‌غیب

تصویر شاعرانه هم تخیّل شاعر را نشان می‌دهد هم تجربه و آگاهی اجتماعی او را و منحصر به استعاره و تشبیه نیز نیست. خیال شاعر می‌تواند در تلمیح، کنایه، اغراق و دیگر عوامل بیان مَجازی و در حرکت فکر و عمل نیز نمایان شود و خیال‌انگیز باشد. مراد ارسطو نیز در واقع همین بوده است زمانی که ذات شعر را همان تخیّل یا ایماژ می‌داند. ولی این خیال آفرینشگر به تفکّر نیز وابسته و نیازمند است تا شعر غرق در اوهام و خیالات بیمارگون نشود و سخن به مرتبهٔ بلند برسد، آن طور که در کلام فردوسی می‌بینیم. کسانی که شاهنامه را «نظم» می‌شمارند از این نکته غافلند که در این منظومه اغراق [و مهمتر از آن وصف حرکت] بسی بیشتر از تشبیه و استعاره آمده است. در این صورت در حماسه، چه چیز از اغراق شاعرانه خیال‌انگیزتر تواند بود؟

نه دریا پدید و نه هامون نه کوه
زمین آمد از پای اسبان ستوه

اغراقهای شاهنامه از آن جاکه بر مدار نوعی اسناد مجازی است دارای تنوّع بسیار است... هر یک از تصاویر رزمی شاهنامه راکه بسنجیم، هستهٔ اصلی آن نوعی اسناد مجازی است که بیش و کم با نوعی تشبیه ممکن است ترکیب شده باشد ولی در حقیقت تشبیه نیست، حتی ابیاتی از نوع:

شود کوه آهن چو دریای آب
اگر بشنود نام افراسیاب

که به ظاهر تشبیه می‌نماید، عمق آن نوعی اسناد مجازی است و دمیدن حرکت و حیات انسانی است در «کوه آهن» که به مرحلهٔ ادراک و شناخت برسد.»(۱)

طرفداران شعر تصویری منحصراً می‌توانند دربارهٔ روش کار خود داوری کنند و داوری نامساعد ایشان دربارهٔ انواع دیگر شعر وزنی ندارد. قرار نیست که بزرگانی مانند هومر یا فردوسی و دانته و گوته به شیوه آنها شعر بنویسند. «پاوند» در ۱۹۱۳ شعر تصویری را این طور تعریف می‌کرد:

«شعر تصویری یعنی مجموعه‌ای روحی و عاطفی در لحظه‌ای از زمان... تصویری از این دست احساس آزادی ناگهانی به انسان می‌بخشد. حس آزادی از محدودیت‌های زمان و مکان، یعنی احساس کمالی بی‌درنگ که ما در مشاهدهٔ آثار بزرگ هنری تجربه می‌کنیم.»

عبدالعلی دست‌غیب

او در بیانیه‌ای که برای جنبش «ایماژیسم» نوشته می‌گوید که: «فنون شاعرانهٔ ما از شعر ژاپونی گرفته شده و درست بودنش به دلیل توفیق امتیاز ایجاز و تصویری بودن شعر ژاپونی است.» اسلوب «کاربرد تصویر واحد در شعر» در کارهای پاوند به ویژه در «سرودهای» او (cantos) متأثر از شعر «مایکو» است که «تصویر» را در این معنی با حسّ بصری و تصاویر حسّی دیگر مربوط دانسته و احساس بصری و تصاویر دیدنی را بر دیگر حواس برتری می‌دهد. از این رو کلامش در بخشی بصری و در بخشی موزون است.(۲) قطعه زیر نشان می‌دهد که این فن تصویرسازی در ساده‌ترین صورت خود چگونه بکار می‌رود:

به سردی برگهای پریده رنگ
سوسن دره،
در این سپیده‌دمان درکنارم غنوده است.

محدودیت این قسم اشعار روشن است زیرا خود را در توصیف لحظه عاطفی ویژه محدود می‌کند و شعر را منحصر به آوردن تصاویر و استعاره‌های دقیق و فشرده می‌سازد و باور دارد که جام نو استعاره را باید ظرف معانی بصری ساخت. حال باید دید اگر شاعری بخواهد تلاطم‌های توفندهٔ صحنه‌های نبرد یا مصائب انبوه شالیکاران سیل‌زده را وصف کند چگونه خواهد توانست در این قالب محدود طبع آزمائی کند؟ تردیدی نیست که این قالب منحصراً جائی کارآست که غنا و تغزل یا وصف تأثیرات حسی در کار باشد نه مسائلی از آن دست که در رستم و اسفندیار فردوسی، مکبث شکسپیر یا در فاوست گوته آمده است.

پیش زمینهٔ ایماژیسم، انکار دخالت عنصر خردمندانگی و جهان نگری در شعر است و اگر این پیش نهاده عملی شود، دیگر جائی برای سرودن اشعار طولانی از قبیل مثنوی مولوی باز نمی‌ماند و میز شعر را از یکی از ارکان خود: نشان دادن تحولاّت غامض تاریخی و معنوی انسان محروم می‌سازد.

تأثیر «دیلماجان» بر شاعران جوان

شعر نو فارسی اگرچه توفیقهای بسیار داشته امّا از عوارض نابیوسیده ای نیز در رنج بوده است. یکی از این عوارض، عارضهٔ غرب‌زدگی است. جوانان شتاب‌زده زیر نفوذ تنی چند «دیلماج» ناشی فرضیه‌های شعری غرب قرار می‌گیرند و از گنجینهٔ گرانبهای فرهنگ و شعر زاده بوم خود دور می‌شوند. به نظر ایشان «ازرا پاوند» یا «الیوت»ـ که امروز در غرب هم رو به فراموشی می‌روندـ جاذّب‌تر از فردوسی و سعدی به نظر می‌رسند. در حالی که فردوسی و سعدی و دیگر شاعران بزرگ ایران نُمودی تاریخی‌اند و قرنها باید بگذرد تا کسی مانند ایشان پدید آید در حالی که امثال الیوت، شاعران محلی و واژه‌ای‌اند و اگر صدها بار از این هم بلندتر بودند به قوزک پای سعدی نمی‌رسیدند و نرسیده‌اند.

این مسأله نیز به فکر ایماژیست‌ها نرسید که ممکن است کلامی ساده امّا فشرده و والا خیال‌انگیز باشد. پهلوانان به کاووس شاه ایران که در پی فکری ابلهانه تختی ساخته و با بال‌های عقابان به آسمان پرواز کرده تا راز گردش خورشید و ماه و آمدن شب و روز را دریابد و سپس به زمین افتاده و باعث رنج و زحمت دیگران شده باکلامی ساده امّا جسورانه می‌گویند:

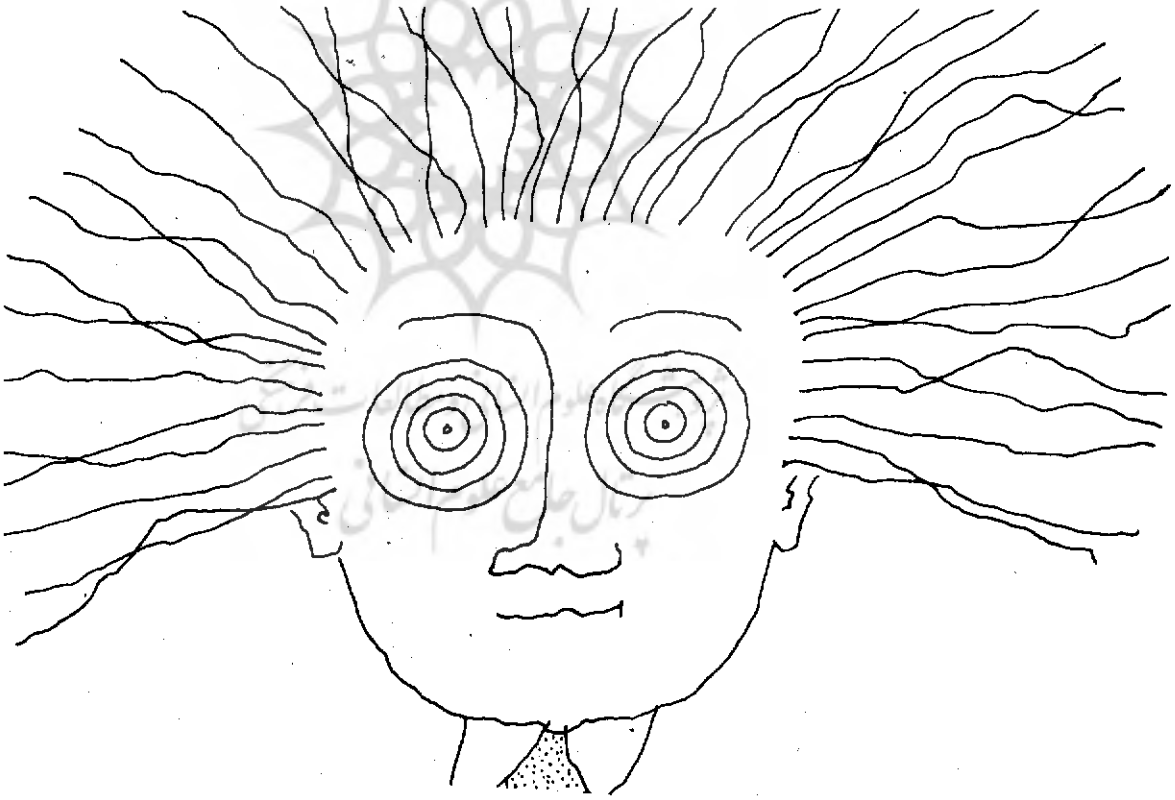
به دشمن دهی هر زمان جان خویش
نگوئی به کس بیهده رای خویش

و این بیان حماسی و هیجان‌انگیز است و همین قدر کافی است. ایماژ به معنای تخیّل از عناصر مقدّم شعر است و به معنای تصویر (استعاره و تشبیه) از ارکان شعر و اگر لازم باشد و ذوق شاعر لزوم آن را حس کند به صورت ساده یا غامض در شعری می‌آید، امّا اگر بگویند «شعر باید حتماً شعر تصویری باشد» راهی به دهی نمی‌برد. خوانندهٔ شعر می‌خواهد که زیر و بم زندگانی و معانی نهفته آنها را دریافت کند و طالب تصویری است که زندگانی معنوی قومش را مجسّم سازد نه اینکه «صرفاً به احساس بصری او لذت ناگهانی بدهد!» شعر جدید، شعر نیماست که منطق متضاد واقعیت‌های مشخص تاریخی- اجتماعی را ترسیم می‌کند نه نوشته‌های گسسته بسته «امواج نو» گرایان.

در ژرفای هنرها، کهن‌ها نو واقعیت‌های زندگانی مجسم می‌شود. کسی که زندگانی اجتماعی را تجربه نکرده باشد و در عرصهٔ بیان دلپذیر و رسا و شکوهمند یا لطیف به تعبیر بیهقی تاریخ نویس بزرگ، «پیاده باشد» ناچار به شکل بندی و تصویرسازی مبهم روی می‌آورد تا فقدان اندیشه‌اش را در اعوجاج و کج و کولگی شکل و فورم به منظور تظاهر به «نوآوری» بپوشاند. تصویرسازی او مصنوع و «معانی» او دور از دانستگی مردم خواهد بود. روابط تشبیهی و استعاری نوشتهٔ او را بارمل و اصطرلاب کشف باید کرد و تازه پس از این «کشف» چیز دندان‌گیری عاید هیچ‌کس نمی‌شود. قطعهٔ زیر را در صفحه ادبی مجله‌ای یافتم که قریب بیست سال پیش چاپ شده است و به رغم ادعای کسانی که از زبان دهه‌های ۴۰ و ۵۰ و ۶۰ سخن می‌گویند حتی با اخلاف دههٔ هفتادش نیز تفاوتی ندارد:

باغ
باغ و
باغ
و مهلت فاصله‌های سنگین سحاب‌ها
به چرائی
که بهانه‌ام
برای یک صدا که از شب برخیزد!

کاتب کوشیده است با پلکانی نوشتن، «انشاء بی‌لطف و ابتدائی»اش را صورت شعری بدهد و ناگفته پیداست که طرز نوشتن نوشته‌ای، باعث شعر شدن آن نمی‌شود. باور ایشان شاید این باشد که شعر به معناکاری ندارد و «فهمیدنی» نیز نیست. تازه این باور را نیز از فرنگی‌ها به عاریه گرفته‌اند و تازه اصل آن جملهٔ مستعار را نیز نفهمیده‌اند. والری گفته است که **«منظور از نثر این است که فهمیده شود یعنی استعمال شود، فرسوده گردد و به طور کامل بکار رود امّا شعر باید چنان غنائی داشته باشد که در برابر این نوع بکار رفتن مقاومت کند، که البته نمی‌خواهم بگویم که فهمیدن، جزئی از تجربه‌ای که شعر به ما می‌دهد نیست.»**



این نثرهای بی‌لطف که به اسم شعر عرضه می‌شود حتی دقّت و انضباط شعر ایماژیست‌های غربی را ندارد. دست کم در اشعار «هولم» یا «ازرا پاوند» موسیقی کلام و یا تصویر بصری طرفه‌ای دیده می‌شود و در نوشته‌های پیروان «موج نو» ما هم اینها نیز دیده نمی‌شود. تازه اگر پذیرفتیم که شعر حاصل «سیّلان دانستگی» است و احساس لحظه‌ای... باز الزامی ندارد بپذیریم این «نثرهای بد»، اشعار خوبی هستند. گیرم که شعر حاصل شهود و بی‌خودی محض است، البته تفاوت دارد که سراینده مولوی باشد یا فلان دانش‌آموز از مدرسه گریخته یا بهمان بیگانه با زبان فارسی که حرف یومیه‌اش را نیز درست نمی‌تواند بزند. تازه این قدر فضا رقیق شده که دعوی مولوی‌شناسی هم می‌کند و می‌خواهد مثل او «شعر» بگوید: زهی تصور باطل، زهی خیال محال! گفت:

آمد راه رفتن کبک را یاد بگیرد راه رفتن خودش را هم از یاد برد. در سیلان دانستگی مولوی چند هزاره تاریخ و ماجرا، امید و ناامیدی، اندیشه و رمز و راز منعکس می‌شود، اما در سیلان دانستگی دانش‌آموز از مدرسه گریخته یا آن «فارسی مدان» چه چیزی در آمد و شد است!؟ این اشخاص انسان و جامعه را رها کرده به اشیاء و روابط سوررئالیستی اشیاء چسبیده‌اند. دوست دارند با واژه‌ها بازی کنند. صفت و موصوفهای مهجور بیاورند. ما در این «موج نوی بازیگوش و از مدرسه گریخته» به او می‌گوید:

درد شما را واژهٔ دوا می‌کند!(۳)

پس بی‌جهت نیست که این شخص به «واژه‌بازی» پرداخته است. چند تنی دیگر هم یافت می‌شوند که ظاهراً با این «موج نو»ئی‌ها هم سمت و سو نیستند امّا موج زده‌اند یا غرب‌زده یا بی‌جهت بر حسب اهوا و اغراضی خود شیفته. این قدر خود مدار و خود شیفته‌اند که بر قطعه‌های کودکانه‌شان «تفسیر»های دراز دامن می‌نویسند. چه کنند؟ دیگران دربارهٔ «شاهکار»شان

اثرات عارضه غربزدگی شعر و دیلماجان شاعر نمابر شاعران جوان

ساکنند پس خود دست بکار می‌شوند و جبران مافات می‌کنند. گفت خودگوئی و خود خندی عجب مرد هنرمندی!! در مثل دربارهٔ سطور قلمبه و سلمبه و گاه مضحکی که پس از این نقل خواهیم کرد می‌نویسند:

این شعر(!؟) شرق و غرب را پشت سر می‌گذارد. پرشی است به سوی اعماق هستی و از آن جا به ارکان کون ومکان [ادعای «نویسنده» را بنگرید!] شاعر این شعر، شعر را نمی‌گوید شعر او را تسخیر می‌کند. این شعر است که شاعر است و شاعر جسمی است که آن شاعر بزرگ [البته سنگ بزرگ علامت نزدن است!] از طریق او سخن می‌گوید:

حالا که من این شعر را می‌نویسم
شاعری پشت سر من ایستاده است
شاعری که من و شعرم را با هم مثل شعری می‌سراید
اوست که شاعر بزرگ است
مثل فردوس در پشت سر «آدم» است
زبانی است در بوتهٔ آتش
مثل جبریل است که قاری و راوی نخستین است
مثل رستم است که فردوسی و شاهنامه را با هم می‌سراید

.....

مثل رینگ به اطراف یک مشت‌زن
مثل تشک که وسیع‌تر(؟) از اندام کشتی‌گیر است
مثل شولائی از کهکشان‌ها بر دوش من
آن شاعر بزرگ را عبادت می‌کنم

دست کم ایجاز، البته ایجازی مخلّ داشت، این درهم گوئی‌های بی‌وجه از مرز تفصیل و اطناب مهمل نیز درگذشته است. روزی فیلسوفی به نام فیثاغورث گفته بود که «سرعت اجرام سماوی و فاصلهٔ آنها دارای نسبت موسیقیائی است. حرکت دایره‌ای ستارگان آوازی هماهنگ پدید می‌آورد. ترانه‌ای جاوید همواره در فضای هستی مترنم است.»(۵)

بانگ گردش‌های چرخ است اینکه خلق
می‌سرایندش به طنبور و به حلق
[مولوی. مثنوی معنوی]

سراغ خانه کدخدا را می‌گیرند!

اکنون «بحرالعلوم» ما بی‌آنکه بوئی از عرفان برده باشد، برای جای گرفتن در صف متفکّران، آن پیش نهاده فیثاغورث را واقعیتی مسلّم پنداشته و سخن از «موسیقی کهکشانی» می‌کند و سخن بزرگان را به طور نامربوط استنساخ کرده فوران الهامی خود وا می‌نماید یا فکر می‌کند با چیدن کلمات نامتجانس کنار هم، مولوی و شمس تبریزی می‌شود. گفت: «کسی را به ده راه نمی‌دادند سراغ خانهٔ کدخدا را می‌گرفت.»

«مفسّر» با بهره گیری از فرضیهٔ سوررئالیستها و گردآوری تکه پاره‌های اسطوره‌ای و صوفیانه و واژگان عادی رایج (رینگ مشت‌زنی، تشک، کشتی‌گیر....) جمله‌هائی نوشته که به رغم ادعایش نه از مرگ و هراس مرگ نشانی دارد و نه از زندگانی پیامی، نه حسن تألیفی

رابط من با آخرت شاعران بزرگ است [مراد شخص شخص خودش است]

«مفسّر» دربارهٔ این کلمات ریز و درشت و حرفهای قلمبه سلمبه می‌نویسد که «مثل آهنگسازی که موقع آفریدن آهنگ آن را ضبط می‌کند و ناگهان موقع باز شنیدن نواری می‌بیند موسیقی دیگری را هم ضبط کرده است یک موسیقی بزرگتر از موسیقی خود او ولی مربوط به آن که مثل سائق شطح مرگ در هستی حضور می‌یابد و رابط او با موسیقی کهکشان می‌شود مثل همه مرگها و زندگی‌ها و زندگی و مرگها که با هم در آینده میعاد دارند و معاد شعر و شاعر در آن جاست.»(۴)

چیزی که در نظر نخست از آن «شعر» و این «تفسیر» دریافت می‌شود، پریشان‌گوئی حیرت اثری است که به قصد سیاه کردن کاغذ نوشته شده است. اگر جمله‌هائی از این قبیل:

اسبش به تابستان رفته بود
تا برای زمستان گرما بخرد
[احمدرضا احمدی]

دارد نه شور و احساسی. «شعر»، مصنوع و «تفسیر»، بی‌وجه و زورکی است. سنگینی وزن این «روای نخستین» نه به دلیل بار معنائی و عاطفی نوشته‌اش بلکه معلول رفّت و سبکی هوای پیرامون اوست و یا بهتر گوئیم به تعبیر فروغ فرخزاد حاکی از فقدان معیار درست است و نشان از این دارد که مفسّر مدّعی خودش هم نمی‌داند که نمی‌داند:

در سرزمین قدکوتاهان
معیارهای سنجش
همیشه بر مدار صفر سفر کرده‌اند(۶)

الیوت گفته بود که من می‌دانم چه اندازه نثرهای بی‌لطفی را به جای «شعر آزاد» عرضه کرده و به خورد مردم داده‌اند. مصداق کامل این حرف را در جمله‌های «مثل رستم است که فردوسی و شاهنامه را با هم می‌سراید» یا «مثل رینگ به اطراف [یعنی در پیرامون] یک مشت‌زن» به وضوح می‌توان دید.

عیب دیگر این نوشته‌ها مصنوعی بودن و تجریدی بودن آنهاست. حتی خود پیشروان ایماژیسم باکسانی که در شعر، کلمات مجرد بکار می‌برند، مخالفت می‌ورزیدند. کلمه‌هائی که دال بر مفاهیم و ایده‌ها هستند [شولای کهکشان انداخته بر دوش یا فردوس پشت سرآدم(!) آمده در نوشتهٔ یاد شده] و صفات غیرمحسوس و ناملموس و ناروشن ... نباید در شعر بیایند. شعر باید ساختمانی پیدا کند از کلمات واقعی و مشخص. کلمه‌هائی که دال برموضوع‌ها [اویژه‌ها]ی به فعل واقعی ملموس باشد. شاعر، خود با آغاز کردن با این کلمه‌های مشخص و گوشتمند در مقام شالودهٔ استوار عمارت، موزائیکی و طرحی از کلمات ویژه خود بوجود می‌آورد.

نکته مهمی که دربارهٔ تصویر شاعرانه ناگفته ماند این است که در شعر اصیل، تصویر همیشه محیط جغرافیائی و فضای بومی شاعر را نیز نشان می‌دهد و در آن عطر گلها، آوای رودها و چشمه‌ساران، رنگ و نغمهٔ پرندگان یابوی عفن مردابها، تفتگی صحراها و خشکسالی‌های محیط پیرامون او دمیده می‌شود. دشت و باغ و صحرا و سرو و صنوبر و گل سرخی که حافظ و سعدی وصف می‌کنند به شدّت رنگ بومی دارد. در شعر «نیما» هوای مرطوب و بارانی شمال ایران و جنگلها و رودها و کوههای آن حضور یافته است. امّا در اشعار مجرد «موج نو» دورنمای طبیعی و اجتماعی حذف شده و همه چیز فرنگی مآبانه و انتزاعی است و پیداست که در اطاقهای در بسته نوشته شده است:

چشمهائی که در تصوّر نیست
در تصویر هم نمی‌آید
تاریخ سرایش ما فرداست
وکلیدی از این قفل
در جیب ملاقاتی دیگر منتظر است.(۷)

«شاعر»ی دربارهٔ این «شعر» می‌نویسد:

«طرح اندیشگی(؟) [مراد اندیشندگی است!] که در این شعر با حرکت موزون و پر از تغنّی واژه‌ها ریخته شده همه جا بشارت از گریز و ملاقات دیگر دارد.»[۸] و با این جمله‌های معیوب و مبهم خواسته است «شاعر نوازی» کند و دل سراینده «شعر» رابدست آورد. باید گفت دو سطر نخست سروده «چشمهائی که در...» توضیح واضحات است و در سه سطر باقیمانده نیز با زبانی الکن از رویدادی که در آینده خواهد بود (دیدار با کسی که مطلوب اوست) سخن می‌گوید بی‌آنکه بتواند خوانندهٔ شعر را به اهمیّت چنین رویدادی اقناع کرده باشد. سراینده حتی در زمینهٔ موضوعی چنین ساده با ترس و پرده‌پوشی و ابهام سخن می‌گوید، به سخن دیگر موضوع را می‌پیچاند تا جدّی و عمیق به نظر برسد و نیز به رغم نظر «مفسّر» که در «شعر» حرکت موزون و پر معنی واژه ... می‌بیند، جمله‌ها فاقدهارمونی و نغمهٔ حروف و حرکت است. من در این جا از حافظ و سعدی و... مثل نمی‌آورم که حرکت موزون و تغنی واژه‌ها را به مرزهای بسیار دور برده‌اند، بیتی از شاعری کهن را می‌نویسم که شهرتی هم ندارد، تا «مفسّر» بداند تغنی متناسب واژه‌ها چگونه است:

دیشب به رقص برخاست آن فتنهٔ نشسته
یک دل درست نگذاشت با طرهٔ شکسته

به تناسب «برخاست» و «نشسته»، «درست» و «شکسته» و نغمهٔ حروف س و شین که صفیرکشان در رقص کلام می‌گذرند و تجسّم زیبارولی رقصان که با طرهٔ شکسته‌اش همه دلها را می‌شکند بنگرید تا دریابید قدرت کلامی شاعر چه کرده است. در این بیت موزون و متناسب، تغنی واژه‌ها را می‌بینیم نه در آن عبارت‌های بی‌روح و حال و نثرگونه که نویسنده‌اش گوئی در خلاء زیست می‌کند. اکنون ترجمهٔ شعری بخوانیم از شاعره‌ای روسی به نام «دنیز له ورتاف [دنیس لورتف]» تا دریابیم زنی حساس و شاعر چگونه در زبانِ خود هنرنمائی می‌کند که تأثیر شورانگیز آن در ترجمه نیز پیداست:

در ذهن من زنی است معصوم
بی‌زیور و پیرایه
امّا خوش سیما
که بوی سیب و سبزه می‌دهد، قبائی
آرمانشهری به تن می‌کند،
وگیسوانی شلال و به رنگ قهوه‌ای روشن دارد
مهربان است و بسیار پاکیزه و بی‌هیچ جلوه‌گری
امّا تهی است از نیروی خیال
و دختری است، یا پیرزنی، یا هردو
پریشان و ماه زده
با جامه‌ای ژنده از دَرکوهی، پَر و تافتهٔ پاره
که آوازهای غریب می‌داند
امّا مهربان نیست.[۹]

این اشعار به ترجمه درآمده به مراتب از «شعر» [چشمهائی که در تصوّر...] فارسی‌تر و رساتر است و اگر نثر نویس‌های به گمان خود «شاعر» از خر شیطان «واژه بازی» پیاده شوند و به دیدهٔ تحقیق در کار خود بنگرند خود این نکته را دریافت خواهند کرد.

اینها اباطیل است، نه شعر

وقتی در شعری تأثیرات محیط اجتماعی و جغرافیائی و پیوند با فرادهش‌های قومی-که در دانستگی مردم ریشه‌هائی عمیق دارد، موجود نبود، آن شعر از عرصهٔ تعلّقات مردم بیرون خواهد افتاد و نوشته‌ای خواهد ماند نقش شده بر پارهٔ کاغذی بی‌آنکه از این دست به آن دست و از این دل به آن دل برسد. دیده‌ایم که بعضی ناقدان تأثیراتی از نوشته‌های احمدرضا احمدی و یدالله رؤیائی در اشعار نو فارسی یافته‌اند و در این زمینه به طور مثبت یا منفی داوری‌هائی بدست داده‌اند، از جمله نوشته‌اند که در کنار نیما و شاملو «احمدی و یدالله رؤیائی و صفارزاده ارزشهای نوی وارد فضای شعر معاصر کردند و با ورود اینان شعر معاصر دچار بحران بی‌سابقه‌ای گردید و دامنهٔ بحران از محدودهٔ ادبی فراتر رفت و به قلمرو اجتماعی کشید.(؟!)... باری نوآوری احمدی در آفریدن فضاهای بیگانه و ترکیب آن فضاها نهفته بود... او نه مبانی شعر کهن را می‌شناخت و نه به مبانی نو ساخته توجّه داشت. او نه فقط از بهم آمیختن عناصر ناهمگون در کوتاهترین جزء شعر پروا نمی‌کرد:

«صبحانه را زخم زدیم و در باغچه کاشتیم»

بل مفاهیم انتزاعی را در قالب عباراتی سی‌ریخت که قصد عینیت بخشیدن به آنها را نداشت و تنها ملموس کردنشان را ازنظر حسّی هدف گرفته بود. احمدی شیوهٔ همزمان دیدن عناصر پراکنده را وارد شعر کرد، بی‌آنکه اصراری در بدست دادن ساختی هماهنگ داشته باشد. در نگاه او جهان مرکب از اشیاء منظم به هم پیوسته نیست که در ساختمان واحدی گرد آمده باشد بل مجموعهٔ قطعات پراکنده‌ای است که به تصادف در کنار هم قرار گرفته‌اند. هم از این روست که ترکیب تصادفی اشیاء و پدیده‌ها در شعر او از اهمیّت درجه اول برخوردار است و به تبع آن هیچ نظمی بر ساخت شعرش حاکم نیست.(۱۰)

شاید همه این حرفها درست باشد امّا اینکه «شعر» احمدی یا رؤیائی موجب بحرانی در شعر معاصر و از آن برتر بوجود آورندهٔ بحرانی در عرصهٔ جامعهٔ ما شده باشد ادعای بسیار گزافی است. آری، این کسان تأثیراتی بر شعر روزنامه‌ای داشته‌اند و در این مجله و روزنامه یا آن نشریه نوشته‌هائی از ایشان یا دربارهٔ ایشان به چاپ رسیده و چند تنی نیز آن مطالب را خوانده و پسندیده یا نپسندیده‌اند. اینها چه ربطی به جامعه و بحران جامعه داشته است؟ گربه چیست که شمش چه باشد! برای مردم ایران که قلل عظیم اشعار فردوسی و مولوی و حافظ و سعدی و نظامی... و اشعار نیما و شاملو و امید را در منظر

(ادامه در صفحهٔ ۷۷)