

نشریه دانشکده ادبیات
و علوم انسانی دانشگاه تبریز
سال ۴۶، پائیز ۱۳۸۲
شماره مسلسل ۱۸۸

شعر «موج نو» و شعر «حجم گرا»ی معاصر فارسی*

دکتر علی حسین پور**

E-mail: alihosienpoorchafi@yahoo.com

چکیده

در دهه چهل قرن شمسی حاضر جریان جدیدی در شعر معاصر فارسی ظهور کرد که به دلیل گستردگی کامل از جریانهای شعری پیش از خود و به سبب غرابتی که در اندیشه‌ها و اشعار بانیان و شاعران آن وجود داشت، به «موج نو» مشهور شد، و پس از گذشت مدتی کوتاه، با تغییراتی اندک، در هیأت «شعر حجم گرا» نمودار شد. این جریان در مقایسه با جریان شعر «سنت گرا» شعری بود «سنت گریز» یا حتی «سنت ستیز» بود و در مقایسه با جریان «شعر نو یا نیمایی»، مدرن می نمود چنان که شعر «نو»ی نیمایی پیش از خود را نیز «کهنه» می انگاشت. همچنین در قیاس با «شعر متعهد و ملتزم» که طرفدار نظریه «هنر برای مردم» بود و شعر را وسیله می دانست نه هدف، این جریان شعری هوادار نظریه «هنری برای هنر» بود و در جستجوی دستیابی به «شعر محض یا ناب» به غیر متعهد بودن شعر تاکید داشت. به همین دلیل، «جامعه گرایی» و «محتوا گرایی» که از اصول جریان شعر نیمایی بود، در این جریان جایگاهی نداشت، و «فرد گرایی» اساس کار را تشکیل می داد. در یک کلام، در این جریان با شاعرانی روبرو هستیم سنت ستیز، تعهد گریز، رویگردان از جامعه گرایی و محتواگرایی، و مدعی شعر مدرن و طرفدار شعر محض که از هر قید و بند فکری، اجتماعی، اخلاقی و ادبی آزاد باشد.

کلید واژگان: شعر معاصر فارسی، موج نو، شعر حجم گرا، شعر مدرن

* - تاریخ وصول ۸۱/۱۱/۲۵ پذیرش نهایی ۸۲/۸/۱۲

** - استادیار گروه ادبیات فارسی دانشگاه کاشان

مقدمه

از نیمه نخست دهه چهل و به طور مشخص از سال ۱۳۴۱ش، سال انتشار مجموعه طرح از احمد رضا احمدی، طرحی نو در شعر معاصر در انداخته شد و جریانی جدید در شعر فارسی به راه افتاد که به «موج نو» مشهور شد. این حرکت، حرکتی بود عصیانی و افراطی که تغییر و تخریب تمام شالوده‌های صوری و ساختاری و معنایی شعر سنتی و حتی شعر نیمایی پیش از خود را وجهه همت خویش قرار داده بود.

این جریان در نیمه دوم دهه چهل با قوت و قدرت بیشتری ادامه یافت و گروه بیشتری از شاعران طرفدار مدرنیسم به رهبری یدالله رویایی بدان پیوستند و سعی کردند که این موج بنیان‌کن را تا حدودی مهار کنند و جهت بخشند و با صدور بیانیه و قطعنامه و شناسنامه شعری، رسمیت و هویت آن را به همه اعلام کنند. این حرکت اخیر، که در حقیقت، صورت بازسازی و بازآفرینی شده همان جریان «موج نو» بود، «شعر حجم گرا» نام گرفت.

در مقاله حاضر، ضمن اینکه از زمینه‌ها و عوامل فرهنگی، اجتماعی و سیاسی پیدایش و گسترش شعر موج نو و شعر حجم گرا سخن به میان آمده، اصطلاح «موج نو» و «شعر حجم گرا» و وجه تسمیه آنها، شاعران موج نویی و حجم گرا و مجموعه‌های شعری آنها، و پیشینه اشعار موج نویی در شعر معاصر تبیین گردیده است. در ادامه مقاله نیز ویژگیهای ادبی و محتوایی شعر موج نو و شعر حجم گرا به تفصیل و با ذکر نمونه‌های متناسب، بیان شده است.

اصطلاح موج نو، سرآغاز و وجه تسمیه آن

در کنار حرکت حساب شده نیما یوشیج در جهت ایجاد تحول در شعر فارسی، از همان آغاز، حرکتهای تندروانه و نسنجیده ای نیز از طرف بعضی از شاعران صورت

می‌گرفت که تقریباً ویژگی مشترک همگی آنها گسست کامل از میراثها و موازین شعر اصیل سنتی، و تقلید خام و بی‌هنگام از سبک و سیاق شعر مدرن مغرب زمین بود. دکتر محمد مقدم پس از بازگشت از آمریکا، در سالهای ۱۳۱۳ و ۱۳۱۴ سه مجموعه شعر با عنوانهای «راز نیمه شب»، «بانگ خروس» و «بازگشت به الموت» را منتشر کرد و پیش خود گمان برد که سبکی نو را در شعر فارسی رقم زده است.

پس از او دکتر تندر - کیا در سال ۱۳۱۸ از فرانسه به ایران بازگشت و در همان سال بیانیه‌ای با عنوان «نهیب جنبش ادبی - شاهین» صادر کرد و به زعم خود به حیات شعر سنتی فارسی خاتمه داد. او اشعار سر و دست شکسته و منثور خود را «شاهین» نام نهاد و خود را مبدع شیوه‌ای تازه در شعر فارسی معرفی کرد. دکتر علی شیرازی پور (شین. پرتو) نیز پس از بازگشت از فرانسه، در سال ۱۳۲۵ سه مجموعه با نام‌های «رینوس»، «دختر دریا» و «سمندر» را تحت تاثیر اشعار سپید شاعران فرانسوی منتشر کرد که این مجموعه‌ها نیز راه به جایی نبرد و به‌زودی فراموش شد.

تلاش جدی‌تر در این زمینه را هوشنگ ایرانی از خود نشان داد. او نیز تحصیل کرده فرانسه و اسپانیا بود و پس از بازگشت به ایران تحت تأثیر شعر مدرن اروپا به «شعر منثور» رو آورد و مجموعه‌های متجددانه «بنفش تند بر خاکستری» (۱۳۳۰)، «خاکستری» (۱۳۳۱)، «شعله‌ای پرده را برگرفت و ابلیس به درون آمد» (۱۳۳۱)، «و اکنون به تو می‌اندیشم، به توها می‌اندیشم» (۱۳۳۴) را منتشر کرد. بویژه شعری از او با عنوان «کبود» که در سال ۱۳۲۹ در شماره دوم نشریه خروس جنگی به چاپ رسیده بود، تعجب و تمسخر بسیاری از شاعران و شعردوستان را به دنبال داشت:

هیما هورای/گیل ویگولی/غار کبود می دود /دست به گوش و فشرده پلک و خمیده /
یکسره جیفی بنفش می کشد...

(ایرانی، هوشنگ، ۱۳۳۰، شعر کبود)

هیچ یک از این کوششها با استقبال شاعران و خوانندگان شعر مواجه نشد، بلکه برعکس، موجبات تحقیر و تمسخر و در نتیجه منزوی شدن شاعران این گونه اشعار را فراهم کرد و تقریباً همه آنان پس از مدت کوتاهی شعر و شاعری را ترک گفتند و به کارهای دیگر روی آوردند.

سهراب سپهری نیز در برخی از آثار اولیه اش از جمله در *زندگی خوابها* (۱۳۳۲) گرایشهایی به شیوه شاعری هوشنگ ایرانی از خود نشان می‌دهد و اشعاری را در همان مایه‌ها و مضامین - البته با بیانی نسبتاً روشن‌تر - ارائه می‌دهد. شعر زیر با عنوان «خواب تلخ» که حس آمیزی موجود در آن، ترکیب غریب «جیغ بنفش» ایرانی را به یاد می‌آورد، نمونه‌ای از این گونه اشعار است:

مرغ مهتاب / می‌خواند / ابری در اتاقم می‌گرید / گلهای چشم پشیمانی
می شکفت / در تابوت پنجره ام پیکر مشرق می‌لولد / مغرب جان می‌کند / گیاه نارنجی خورشید /
در مرداب اتاقم می‌روید کم کم ...

(سپهری، سهراب، ۱۳۷۸، شعر خواب تلخ)

بسیاری دیگر از اشعار این مجموعه همچون فانوس خیس، جهنم سرگردان، یادبود، گل کاشی، مرز گمشده، لولوی شیشه‌ها، پاداش، و مرغ افسانه نیز از نظر ابهام معنایی و تصاویر تو در تو و غریبی که در آنها به کار رفته، اشعاری هستند نظیر شعری که نقل شد. در حقیقت، سپهری در زندگی خوابها به خوابها و تب و تابهای روحی خویش زندگی بخشیده و همانند گنگ خوابدیده‌ای آنها را شکسته و بسته برای دیگران تعریف کرده است. همین اشعار باعث شد که اسماعیل نوری علاء از مدافعان و مروجان جریان موج نو، سپهری را پدر جریان موج نو فارسی معرفی کند. او می‌نویسد: «لازم است به نقش مهم سپهری در به وجود آمدن موج نوی شعر ایران اشاره کرد. بدون شک سپهری پدر بلافصل

این نهضت است و کسانی چون احمد رضا احمدی مستقیماً پشتوانه شعری خویش را از او گرفته‌اند.» (نوری علا، اسماعیل، ۱۳۷۵، ص ۴۳).

البته سپهری در مجموعه‌های بعد، خاصه در صدای پای آب، مسافر و حجم سبز، از این گونه اشعار فاصله می‌گیرد و به شاعری تمام عیار با سبک ویژه و دستگاه فکری و فلسفی خاص تبدیل می‌شود، و در بین شاعران نیمایی از جایگاهی رفیع برخوردار می‌شود؛ تا آنجا که باید مجموعه‌های آغازین او را در زمره سیاه مشق‌های شاعری او به حساب آورد، نه نمونه و نمودار سبک اصیل و طرز تازه شعری او.

سرانجام در دهه چهل، به دلایلی که پس از این از آنها سخن خواهد رفت، زمینه برای پذیرش اشعار از این دست فراهم آمد. در چنین شرایطی بود که کتاب طرح (۱۳۴۱) از احمد رضا احمدی منتشر شد و با استقبال بسیاری از جوانان سنت‌گرایز و تجدیدطلب همراه شد. «اشعار طرح، پس از انتشار، ظاهراً از طرف فریدون رهنما ... با وام از نام سینمای موج نوی فرانسه که در آن سالها هوادار فراوانی در ایران داشت، موج نو نام گرفت.» (لنگرودی، شمس، ۱۳۷۷، ص ۳۶) البته یدالله رویایی معتقد است که موج نو «تصادفاً در ژورنالیسم مملکت به غلط این طور نام گرفت.» (رویایی، یدالله، از سکوی سرخ، ۱۳۵۷، ص ۲۲۳). محمد حقوقی نیز می‌نویسد که اصطلاح «موج نو» را اسماعیل نوری علاء برای نامیدن این جریان به کار گرفته است (حقوقی، محمد، ۱۳۷۷، ص ۴). در هر صورت موج نو، طرح نویی بود که در شعر فارسی در دهه چهل در انداخته شد و چیزی نگذشت که فوجی از شاعران جوان بدین موج پیوستند و آن را به جریان رایج در دهه چهل تبدیل کردند. از میان این شاعران می‌توان به بیژن الهی، بهرام اردبیلی، محمدرضا اصلانی، شاهرخ صفایی، شهرام شاه‌رختاش، فریدون معزی مقدم، م. نوفل، محمدرضا فشاهی، مجید نفیسی، تیرداد نصری، حسین مهدوی (م. مؤید) جواد مجابی، هوتن نجات، حسین رسائل و حمید عرفان اشاره کرد.

زمینه‌ها و عوامل پیدایش جریان موج نو و شعر حجم‌گرا

در ظهور این جریان در دههٔ چهل در شعر فارسی عوامل فرهنگی، اجتماعی و سیاسی مختلفی مؤثر بوده‌اند که ذیلاً به مهمترین آنها اشاره می‌شود:

الف) پیش از هر چیز باید گفت که این جریان از جهات مختلف از برخی مکاتب ادبی اروپایی همچون دادائیسم، سوررئالیسم و «هنر برای هنر» تاثیر پذیرفته و یابه تعبیر درست‌تر تقلید کرده است. همانطور که پس از مکتب سمبولیسم در اروپا گروهی از جوانان در عرصهٔ شعر و ادب ظاهر شدند و در برابر همه سنتها و موازین شعری پیش از خود عصیان کردند و هذیان‌های ذهنی و روانی خود را بی‌هیچ آراستگی و پیراستگی به عنوان شعر ناب عرضه کردند و حتی نام مکتب خود یعنی «دادائیسم» را به طور تصادفی از میان فرهنگ لغت استخراج کردند^(۱) و همان طور که برخی از شاعران دادائیست بعدها سعی کردند تا نظم و نظامی به افکار و عقاید خود بدهند و قواعد و قوانینی را برای خویش وضع کنند و این تلاشها در نهایت به ایجاد مکتب جدیدی با عنوان «سوررئالیسم» منجر شد، در ایران هم بسیاری از شاعران موج نو نیز پس از مدتی به این نتیجه رسیدند که باید برای شعر خود اصول و قواعدی دست و پا کنند که همین مسأله در نیمه دوم دهه چهل به ظهور «شعر حجم‌گرا» به رهبری یدالله رویایی منجر شد.

اصولاً مسأله صدور «بیانیه» که در شعر موج نو و حجم‌گرا بدان بر می‌خوریم - مسأله‌ای که در شعر فارسی بدین سبک و سیاق تا بدان روز سابقه نداشته است - خود تقلید گونه‌ای است از مکاتب ادبی اروپایی خاصه مکاتب پیش گفته که هر یک برای خود بیانیه‌ای داشته‌اند. همچنین مضمون و مفهوم برخی از بندهای بیانیه شعر موج نوی فارسی تا حدود زیادی شبیه بندهایی از بیانیه دادائیست‌ها و سوررئالیست‌هاست؛ هر چند که در «بیانیه شعر حجم» تأکید شده است که: «اسپاسمانتالیسم (= حجم‌گرایی) سوررئالیسم نیست» (رویایی، یدالله، هلاک عقل به وقت اندیشیدن، ۱۳۵۷، ص ۳۶). یا آنکه رویایی در

پاسخ به این سخن آزاد که گفته بود: «این دادائیس‌م بازیها و سوررئالیسم بازیها را پنجاه شصت سال پیش اروپایی‌ها درآوردند و به جایی نرسیدند» سعی در انکار این امر دارد و می‌گوید. نه، این خیلی فرق می‌کند با دادائیس‌م. دادائیس‌م جنبش افراطی پیشروی بود که به آن صورت نمی‌توانست دوام بیاورد، ولی سوررئالیسم چیزی بود غیر از دادائیس‌م که به دنبال آن ایجاد شد. اینکه می‌گوید: «دادای سوررئل، این طور نیست. دادائیس‌ها وقتی دیدند این کار یک عصیان‌آشفته است، یک افراط بی‌مرز است، معقول‌ترین و شاعرترینشان آمدند و سوررئالیسم را دنبال کردند و سوررئالیسم مکتب جاویدی است...» این‌که آزاد می‌گوید: چنین چیزها در پنجاه شصت سال پیش آمد و دوام نیاورد، به جهت این است که خیال می‌کند این شعرها نظیر آنهاست» (رؤیایی، یدالله، از سکوی سرخ، ۱۳۵۷، ص ۲۴۷).

ذیلاً نمونه‌ای از تقلید شاعران موج نو از شیوه و سبک شاعران دادائیس‌ت و سوررئالیست اروپایی آورده می‌شود. این نمونه نشان می‌دهد که چگونه شاعران موج نو تحت تاثیر شیوه «نگارش اتفاقی» یا «نگارش دسته جمعی» شاعران سوررئالیست، دست به کار سرودن شعری به صورت جمعی شده‌اند. در شماره اول جزوه شعر می‌خوانیم: «چندی پیش عده‌ای از دوستان ما برای تفنن هر یک بیتی سروده و به طور اتفاقی آن ابیات را زیر هم نوشتند؛ آنچه حاصل شد سه قطعه است...؛ غرض از انتشار این سه قطعه - صرف نظر از زیبایی آنها - این بود که ببینیم چگونه محیط و دنیای پیرامون بر ذهن انسان اثر می‌گذارد و چگونه چند شاعر با سلیقه‌های مختلف وقتی در میان اشیاء معینی به سر می‌برند همگی به نوعی و به صورتی متشابه تحت تأثیر آن قرار می‌گیرند...»

من سیاه/من سفید، زرد/من چنگ رنگها را می‌بینم/آهنگهای زندانی در فضای الکلی/
زمینی که می‌سوخ/ به تو خیره شدم/چشمانت غرق در سبزی است/ برای میز و

فنجان/تصمیم گرفتم/ لاله های دیواری/ مرا با خود به شاه نشین می برد/ اما سقف کافه کوتاه است».

(جمعی از شاعران موج نو، جزوه شعر، ۱۳۴۵، ص ۳۶)

ب) عامل دیگری که در پیدایش جریان موج نو در دههٔ چهل نقش داشت خستگی و دلزدگی شاعران موج نو از کاربرد نمادهای تکراری در اشعار شاعران جریان «سمبولیسم جامعه‌گرا» بوده است. توضیح اینکه شاعران نیمایی دههٔ سی به دلیل جو سرکوب و سانسور پس از کودتا مجبور بوده‌اند تا اشعار سیاسی و اجتماعی خود را با زبانی سمبلیک همراه سازند؛ اما این نمادها پس از مدتی آنقدر در شعر شاعران مختلف این جریان به کار رفت که دیگر لطف و لطافت اولیهٔ خود را از دست داد و گویی تبدیل به معنای ثانوی کلمات شد، نه مفهوم سمبلیک آنها. برای مثال، شب به عنوان نماد ظلم و خفقان، صبح یا خورشید به عنوان سمبل آزادی و امید و عدالت، زمستان در نقش نماد اوضاع سیاسی و اجتماعی نامساعد و ... بارها و بارها در شعر این شاعران تکرار شد و بر اثر این تکرار «تمثیل‌ها و معانی پنهان اشعار سمبلیک برای خوانندگان عادی و بدیهی شد و کمتر کسی در آنها ارزش شعری جست» (نوری علاء، اسماعیل، ۱۳۴۸، ص ۳۰۱).

پس به تعبیری می‌توان گفت که موج نو دههٔ چهل نوعی عکس‌العمل در برابر جریان مسلط و فراگیر دههٔ سی و نیمه اول دههٔ چهل یعنی «نمادگرایی» بوده است «به عبارت دیگر با تخفیف سمبولیسم همیشگی شعر، سوررئالیسم همیشگی آن تشدید شد ... شاعر دریافت که می‌تواند نه تنها شعر سمبلیک نگوید، بلکه با تغییراتی در واقعیت زندگی و جهان، دنیای دیگری را خلق کند که در آن، اشیاء و محیط، زندگی جداگانه‌ای داشته باشند» (همان).

ج) شعر موج نو همچنین واکنشی بوده است در برابر اشعار شاعران سیاسی‌سرای دهه چهل خاصه شاعران «جریان شعر مقاومت»؛ شاعرانی که از شعر به مثابه وسیله و سلاحي در جهت مبارزه با رژیم بهره می‌گرفتند و کمتر به جوهر شعری و زیباییهای ذاتی شعر توجه داشتند. اصولاً دهه چهل عرصه جدال شعر فردگرا و تعهدگرای موج نو با شعر جامعه‌گرا و انقلابی بوده است. شاعران موج نو اشعار سیاسی و اجتماعی شاعران مقاومت را به شعارزدگی و مقطعی بودن متهم می‌کردند، و شاعران متعهد و جامعه‌گرا، اشعار فردگرایانه شاعران موج نو را با تعبیری چون شعر تسلیم و شعر بی‌دردانه محکوم می‌کردند.

نکته درخور توجه آنکه کوشش‌های شاعران مدرنیست دهه چهل که از همه سنتهای شعری گذشته دست شسته بودند و مخالف هرگونه دخالت شاعر در مسائل سیاسی و اجتماعی بودند و تنها به هنر و شعر محض می‌اندیشیدند، تا حدود زیادی با فعالیتهای رژیم گذشته در دهه چهل در جهت مدرنیزه کردن و به تعبیر درست‌تر غربی کردن فرهنگ و اقتصاد جامعه ایرانی همراه و همگام بود و از همین رو، اکثر نشریات و جراید و رسانه‌های فرهنگی دهه چهل مبلغ و مدافع هنر و شعر مدرن و غیر سیاسی و بی تفاوت بوده‌اند؛ در حالی که شاعران سیاسی و انقلابی و مخالف رژیم مجبور بوده‌اند تا اشعار و افکار خود را از طریق دانشگاهها و محافل غیر رسمی فرهنگی و شب‌نامه‌ها و گاهنامه‌ها به مخاطبان و مدافعان خود منتقل کنند^(۲).

روشن است که جریان موج نو با ویژگیهایی که داشت می‌توانست تا حدودی برخی از مقاصد فرهنگی و سیاسی رژیم گذشته را برآورده سازد. یا دست کم، می‌توانست به عنوان عامل بازدارنده‌ای در برابر شعر متعهد و انقلابی آن سالها ایفای نقش کند.

د) یکی دیگر از عوامل رواج و رونق جریان شعر موج نو در دهه چهل، انتشار برخی از نشریات، جراید، جنگها، مقالات و کتب است که از طرفی اشعار شاعران موج نو را

چاپ و از طرف دیگر با طرح بحث‌های نظری، این شیوه از شاعری را تبلیغ و ترویج می‌کرده‌اند. از جمله این نشریات و جنگ‌ها می‌توان به جزوه‌ها و جنگ‌های شعر طرفه، دفترهای شعر روزن، و مجلات بررسی کتاب، شعر دیگر، آیندگان ادبی و بازار رشت اشاره کرد. در این مجلات و جنگ‌ها بود که شاعران و منتقدانی چون احمد رضا احمدی، یدالله رؤیایی، فریدون رهنما، مهرداد صمدی، پرویز اسلام پور و اسماعیل نوری علاء مطالبی را در دفاع از شعر موج نو و شعر حجم گرا نوشتند. در این میان البته یدالله رؤیایی و اسماعیل نوری علاء نقش مؤثرتری داشته‌اند. مجموعه سخنان و گفتگوهای رؤیایی درباره شعر و نقد شعر به ویژه در تبیین شعر موج نو و شعر حجم در سال ۱۳۵۷ در کتاب «از سکوی سرخ» جمع شد و به چاپ رسید و مجموعه مقالات او نیز در همین سال با عنوان «هلاک عقل به وقت اندیشیدن» منتشر شد. اسماعیل نوری علاء نیز در کتاب صور و اسباب در شعر امروز ایران (۱۳۴۸) و مقالات دیگر از هیچ کوششی در دفاع از شهر موج نو فروگذار نبود.

اصطلاح حجم گرایی، سرآغاز و وجه تسمیه آن

همانطور که اشاره شد «حجم گرایی» جریانی جدید و جدا در شعر معاصر نیست، بلکه شق و شکلی دیگر از جریان شعر «موج نو» و ادامه منطقی آن است. بیشتر شاعران مشهور حجم گرای نیمه دوم دهه چهل همان شاعران موج نوی نیمه اول دهه چهل بوده‌اند حتی برخی از این شاعران در تدوین بیانیه شعر حجم نقش اساسی داشته‌اند. یدالله رؤیایی نیز آن گونه که اسماعیل نوری علاء از شاعران و نظریه پردازان جریان موج نو، در تقسیم‌بندی شاخه‌ها و شعب شعر موج نو بدان تصریح دارد، پیش از آنکه به عنوان داعیه دار و بنیانگذار حجم گرایی معرفی شود، مجذوب موج نو بوده است. از اینرو، نوری علاء

در این تقسیم‌بندی، جایگاه شعری رؤیایی را در شاخه «موج نوی مشکل» و در شعبه «نظم گرایان مشکل‌گو» تعیین می‌کند.^(۳)

رؤیایی خود - گذشته از برخی اظهارنظرهای متناقض درباره شاعران موج نو - در مجموع، شعر شاعران مشهور این جریان را تایید می‌کند (رؤیایی، یدالله، از سکوی سرخ، ۱۳۵۷، ص ۷۷).

اشکالی که رؤیایی بر شعر شاعران موج نو وارد می‌کند، پیروی نکردن این شاعران از «پرنسیب‌ها» (= اصول) و فرم مشخص است. این است که او به فکر تهیه «مانیفست» (= بیانیه) می‌افتد و بدین وسیله سعی می‌کند تا شاعران موج نو را که خود نیز یکی از آنهاست زیر پرچمی واحد گرد هم آورد.^(۴)

این فکر مورد توجه شاعران موج نو قرار می‌گیرد و سرانجام در سال ۱۳۴۸ نخستین بیانیه شعر حجم صادر می‌شود. در تدوین این بیانیه جز شاعران موج نو، چند نویسنده و سینماگر و همچنین برخی دیگر از شاعران از جمله هوشنگ آزادی‌ور، سیروس آتابای، فیروز ناجی، احمد رضا چگنی، فریدون رهنما و رضا زاهد نیز نقش داشته‌اند که البته رؤیایی در این میان، نقش محوری داشته است. بعدها نیز شاعرانی چون علی قلیچ‌خانی، هوشنگ صهبا، حسین مهدوی (م. مؤید) و هوشنگ چالنگی بدین گروه می‌پیوندند. نام جدیدی که این گروه برای شیوه شاعری خود برمی‌گزینند «حجم‌گرایی» یا «اسپاسمانتالیسم» (Espacemental) است.

شاعری از نظر حجم‌گرایان یعنی «معماری حجم‌ها»، توضیح اینکه شاعر حجم‌گرا می‌خواهد از واقعیت (real) به فراواقعیت (surreal) یا به تعبیر دیگر، از طبیعت به ماوراء طبیعت برسد. بین واقعیت و فراواقعیت یک فاصله فضایی یا یک حجم (spacement) قرار دارد، این حجم البته یک «حجم خیالی» است. شاعر برای گذشتن از این «حجم» که سه بعد دارد یعنی طول، عرض و عمق یا ارتفاع، باید از بعدهای سه‌گانه

حرکت کند. شاعر این حجم خیالی را با یک جست یا یک حرکت برق‌آسا طی می‌کند و به فراواقعیت یا واقعیت برتر می‌رسد. اگر خواننده بخواهد منظور شاعر را به درستی دریابد باید این حجم خیالی را بشناسد. او نیز باید بتواند با حرکتی از طول، عرض و ارتفاع به واقعیت برتر مورد نظر شاعر دست یابد. اما از آنجا که شاعر در جست برق‌آسای خود از واقعیت به فراواقعیت، بی‌اختیار و اندیشه، از یکی از راههای ششگانه زیر حرکت کرده است:

عرض - طول - عمق / طول - عرض - عمق / طول - عرض / عرض - عمق - طول / عمق - عرض - طول / طول - عمق - عرض؛ و کمتر رد پا یا نشانه‌ای از خود باقی گذاشته است، خواننده باید چگونگی انتخاب اضلاع را با «ذائقه هوش» خود تشخیص دهد. اگر در حرکت خود دقیقاً همان اضلاعی را که شاعر طی کرده است، طی کند به همان جایی می‌رسد که شاعر در آنجا نشسته است، اما اگر یکی دیگر از گزینه‌های ششگانه را برگزیند به جایی در نزدیکی‌های استقرار شاعر فرود می‌آید.^(۵)

ناگفته پیداست که تشخیص این اضلاع و شناخت این حجم خیالی یا فاصله فضایی کاری است بس مشکل که تنها خوانندگان خاص، یعنی در حقیقت خود شاعران حجم‌گرا، آن هم نه در همه موارد، ممکن است بتوانند از عهده آن بیرون آیند.

مهمترین راه گذار از واقعیت به فراواقعیت، یافتن و شناختن «علت غایی» یا «حکمت وجودی» واقعیت است. رؤیایی این مساله را با طرح مثالی نسبتاً روشنگر، این گونه بیان می‌کند: «انسان وقتی جرثقیل می‌سازد، از شکل دست تقلید می‌کند ... اما وقتی پیشتر می‌آید و می‌خواهد هواپیما بسازد، نوع دیگری از طبیعت تقلید می‌کند. هواپیما تقلید مرغ است، اما تقلید سوررئل مرغ است: مرغی که پرواز واژگونه دارد و اما وقتی خواست راه رفتن را تقلید کند چرخ را اختراع کرد که هیچ ربطی و شباهتی به پا ندارد. اینجا دیگر کپی کردن طبیعت مطرح نیست اختراعی است که علت غایی راه رفتن است و تنها همین یعنی

چرخ زدن و دور و سیر. اولین شاعر جهان گفت: چشمهای تو مثل شب سیاه است. روزگاری بعد شاعری آمد و اعلام کرد: اندکی شب در چشمان توست، و پس از او شاعر امروز خسته بیرون آمد و فریاد زد: چشمهای شبانه. پس از او شاعر حجم‌گرا چه خواهد گفت؟ نخواهم گفت: شعرهایشان را بخوانید» (رؤیایی، یدالله، هلاک عقل به وقت اندیشیدن، ۱۳۵۷، ص ۴۲)

ویژگیهای شعر موج نو و شعر حجم‌گرا

۱- کشف روابط و مناسبات جدید و تجریدی میان اشیا و ایجاد تصاویر سوررئالیستی: در اشعار شاعران موج نو به ترکیبات و تصاویری از این دست بسیار برمی‌خوریم: گل یخ، چاقوی پرنده، پرنده شیشه‌ای، پرنده کاغذی، پرنده فلزی، باغ‌های فلزی، میوه‌های مذاب فلزی، روزنامه شیشه‌ای، انسان شیشه‌ای، باغهای شیشه‌ای، آینه‌های غمگین، شیپورهای متاسف، کاغذ سنگی، میزهای سفالی، زمان گچی، گل ساعت، نیمکتهای علفی، مرد بنفش، مرد قرمز و ... مخصوصاً وقتی این ترکیبها و تصاویر در ساخت و بافت جمله‌ها قرار می‌گیرند، پیچیده‌تر می‌شوند و تصاویری غریب‌تر و تجریدی‌تر ایجاد می‌کنند:

در جام ساعت دیواری گلهای بنفشه را خواب کردیم / در پنجره خواب ماهیان بودیم و روی صدفهای بسترشان طرح صیادان را کشیدیم / با همه دختران و پسران شهرهای نیافتنی، فانون شکوفه‌ها را روشن کردیم / و بر درختان تهی از میوه جنگلی آویختیم / از مرز همه باغهای شیشه‌ای روشن که آویزش زرورق بود گذشتیم / از کرانه همه دیوارهای نفوذناپذیر که روکشش کاشی پژمرده بود عبور کردیم / همه گردنبندهای مروارید را که دانه‌هایش از غم بود گسستیم....

(احمدی، احمدرضا، ۱۳۴۱، شعر طرح)

مطمئناً از منظر دنیای واقع، بین اجزای بسیاری از این ترکیبها ارتباط منطقی و معنایی روشنی برقرار نیست. پس شاعر از منظر دیگری به اشیاء پیرامون خود نگریسته است. در این منظر جدید است که «ساعت دیواری» می‌تواند به «جام» تشبیه شود، آن هم جامی که «گل‌های بنفشه» در آن به «خواب» روند. در عالم ظاهر، بین چهار جز این تصویر تو در تو یعنی ساعت دیواری، جام، گل‌های بنفشه و خواب نمی‌توان قائل به ارتباط شد؛ اما شاعر که از منظر جهان فراواقع یا واقعیت برتر به این اشیا و واژه‌ها نگریسته است، بین آنها تناسب و ارتباطی کشف کرده است. از همین جاست که شاعر موج نو خواسته یا ناخواسته، آگاهانه یا ناآگاهانه به وادی سوررئالیسم (مکتب فراواقع گرایی) قدم نهاده و با لویی آراگون همصدا شده است که معتقد بود: «در ورای دنیای واقع روابط دیگری هست که ذهن می‌تواند دریافت کند و همان اهمیت درجه اول را دارند، مانند تصادف، پندار، وهم و رویا. این گونه‌های مختلف در یک نوع ادبی که همان سوررئالیته باشد تجمع و تجانس پیدا کرده‌اند» (سیدحسینی، رضا، ۱۳۷۶، ص ۸۲۳). در دنیای فراواقع به قول پل الوار «همه چیز قابل تشبیه به همه چیز است. همه چیز طنین خود، دلیل خود، تشابه خود، تضاد خود و صیروت خود را در همه جا می‌یابد و این صیروت لایتناهی است» (همان)

۲- استفاده از زبان پیچیده و مبهم: یکی از انتقادهایی که همواره متوجه اشعار شاعران موج نو بوده است پیچیدگی و نامفهوم بودن زبان شعر آنان است. عبدالعلی دستغیب، از مخالفان جدی جریان موج نو، در کتاب *گرایشهای متضاد در ادبیات معاصر ایران* با طرح بحثی درباره شعر موج نو با عنوان «نوآوری یا انحراف» درباره این ویژگی اشعار موج نو می‌نویسد: «کم کم کار به جایی رسیده است که قطعه‌ها یا بهتر بگوییم نثر زشت و نادرست و فرنگی‌وار آنها نه فقط از پهنه درک مردم، بلکه از پهنه درک روشنفکران نیز بیرون شده است، حال آنکه هنر اصیل و ماندنی همیشه دارای جهات مشترک است که مردم از آن

بهره‌مند می‌شوند و ویژگیان نیز مدتها درباره آن به گفتگو می‌پردازند» (دستغیب، عبدالعلی، ۱۳۷۱، ص ۶۸).

اسماعیل خویی، از شاعران صاحب‌نظر جریان شعر نیمایی، نیز در قضاوتی مشابه درباره شعر موج نو می‌نویسد: «نکته این است که شعر اینان اغلب نامفهوم و حتی بی‌مفهوم است و نمونه‌های خوب آن نیز از درون آشفته و پراکنده است ... جالب این است که پاره‌های خوب شعر موج نویی همانهاست که به سوی معنای روشن و شکل استوار گرایش دارد، یعنی موج نویی نیست» (خویی، اسماعیل، ۱۳۵۲، ص ۸۳-۸۴).

شکی نیست که شاعران موج نو به پیچیدگی اشعارشان واقفند. اصولاً آنها در پیچیده‌گویی و ابهام‌آفرینی تعمد دارند. آنها معتقدند که شعر را باید برای خواص گفت نه برای عوام، و منظور آنها از خواص بیشتر همان گروه شاعران موج نو و معدودی از افراد است که مستقیماً با آنها در ارتباطند در محافلشان شرکت می‌کنند؛ حرفهایشان را می‌شنوند و به مرور ذهن و ذوق پرورده‌ای برای فهم اشعارشان پیدا می‌کنند. آنها برای همدیگر شعر می‌گویند، نه برای مردم. یدالله رؤیایی در یک جلسه شعر خوانی در جواب سوال یکی از حاضران که گفته بود: «آنچه مسلم است ... زبان شاعران امروز پیچیدگی‌هایی گرفته که شاید این شعرها را همان دوستان نزدیک شاعر درک کنند؛ آن هم وقتی که خود شاعر به تفسیر پردازد، نظر شما چیست؟» پاسخ می‌دهد: «نه تنها شعر امروز ایران، بلکه شعر ملتهای دیگر هم زبانی ندارد که عامه از آن چیزی بدانند. اصولاً شعر را نباید برای عوام بگویند و سطح آن را تا این حد پایین بیاورند. حرفهای تکراری هیچ گاه ما را به هیجان و پرسش و انمی‌دارد. مقصود اینکه شاعر باید شعر بیافریند؛ اما آنکه میان شاعر و عامه پلی می‌بندد روشنفکر است. اینان باید شعر را برای دیگران تفسیر نمایند» (رؤیایی، یدالله، از سکوی سرخ، ۱۳۵۷، ص ۱۶۶).

بر فرض که این سخن رؤیایی درست نیز باشد، باید گفت که متأسفانه اغلب قریب به اتفاق روشنفکران نیز - آن گونه که از اظهارنظرهای آنها پیداست - معمولاً از پیچیدگی و مفهوم نبودن زبان شعر این شاعران سخن می گویند که نمونه اش را در سخنان عبدالعلی دستغیب و اسماعیل خویی که پیش از این نقل شد، شاهد بودیم. برای نشان دادن ابهام موجود در اشعار شاعران موج نو به نقل نمونه‌ای از مجموعهٔ *وصلت در منحنی سوم*^(۶) از پرویز اسلام پور اکتفا می‌کنیم:

یالهایی که مرثیه در باد دارند/ با نیشکر و دود/ تا من با هزار رخس / از آفتاب بگذرم /
اگر به دستی است / تازیانه مست اندام است / به هزار وصله مگر / غلامی در وعده گاه است / و
بدر تمام سکه ای که خورشید مات بود / به ده دست و صد چشم / نخل نقره در بخار مشتعل /
آغوشی که همیشه مجمر طاعون پرورد / مسافر دشنه در کف دارد ...

(اسلام پور، پرویز، ۱۳۴۶، شعر قبل)

۳- گریز از وزن و قافیه و گرایش به زبان نثر: یکی از مظاهر بارز سنت گریزی شاعران موج نو اجتناب آنها از به کارگیری هرگونه وزن، موسیقی و قافیه در شعر است. توضیح اینکه این شاعران نه تنها وزن و قافیه را در مفهوم سنتی و نیمایی آن قبول نداشته اند، بلکه حتی از نوع خاصی از موسیقی که در شعر سپید یا شاملویی رعایت می شده و بر مؤلفه‌هایی چون هم‌آوایی، هم‌حروفی، هم‌نوايي، تناسب، تقارن، تقابل و نوع خاصی از قافیه‌بندی مبتنی بوده، گریزان بوده‌اند؛ تا آنجا که احمد رضا احمدی از بنیانگذاران این جریان صراحتاً اعلام می‌کرد که حاضر نیست حتی یک کلمه را به خاطر وزن بکشد، بلکه از نظر او وزن را باید قربانی کلمات کرد.^(۷) نتیجه این دیدگاه اشعاری بود نظیر شعر زیر از او:

داروهای بی‌اثر / که نام ما را / بی‌اعتنا به طیب / می‌کشتند / می‌خواستند

پنجره‌های بارانی را/ برایت بفرستند ...

(احمدی، احمدرضا، ۱۳۴۷، شعر داروهای بی اثر)

این بخش از شعر فوق که در شش سطر عرضه شده است، در حقیقت یک جمله مرکب است که اگر بخواهیم آن را به صورت زیر بنویسیم، از نظر شکلی و شیوه بیان هیچ تفاوتی با نثر نخواهد داشت:

«داروهای بی اثر که نام ما را بی اعتنا به طیب می‌کشتند، می‌خواستند پنجره‌های بارانی را برایت بفرستند.»

عجیب آنکه اسماعیل نوری علاء در کتاب صور و اسباب در شعر/ امروز/ ایران می‌کوشد تا این مدعا را که یکی از خصوصیات شعر موج نو توسل به نثر است، بی‌اساس جلوه دهد؛ در حالی که او خود در تقسیم‌بندی‌ای که از شاعران موج نو ارائه می‌دهد از نوزده شاعری که بر می‌شمرد شانزده شاعر را از شاعران «نثرگرا» معرفی می‌کند که این شاعران برخی در شاخه «موج نوی اصیل» جای می‌گیرند و برخی دیگر در شاخه «موج نوی مشکل». تنها سه شاعر از این نوزده شاعر از نظر او «نظم‌گرا» هستند که عبارتند از: جواد مجابی و حسین مهدوی و یدالله رؤیایی؛ اما برخی از همین شاعرانی که او به عنوان «نظم‌گرا» از آنان یاد می‌کند بسیاری از اشعارشان منشور است، نظیر یدالله رؤیایی که شعر زیر نمونه‌ای از اشعار منشور اوست:

در گفتگوی ما/ فنجان تو کوهستانی است/ وقتی که به بوسه‌های تو معنا می‌بخشد/ وقتی که بوسه‌های ما نما می‌گیرد/ چشمان تو روح هندسی‌شان را/ در کوهستان پنهان می‌سازند ...

(رؤیایی، یدالله، ۱۳۴۶، شعر دلتنگی ۱۶)

پس در مجموع می توان گفت که «نثرگرایی» از ویژگیهای مهم زبانی اشعار موج نویی است.

۴- آشنایی زدایی یا هنجارگریزی نحوی: یکی از شگردهای شاعران موج نو برای دستیابی به برجستگی یا تشخیص زبانی، عدول عمدی آنها از هنجارهای نحوی زبان است. در شعر زیر از رؤیایی این مسأله آشکارا دیده می شود:

از تو سخن از به آرامی / از تو سخن از به تو گفتن... / من با گذر از دل تو
می کردم / من با سفر سیاه چشم تو زیباست / خواهم زیست. / من با به تمنای تو / خواهم
ماند... / من دوست دارم از تو بگویم را / ای جلوه ای از به آرامی / من دوست دارم از تو
شنیدن را ...

(رؤیایی، یدالله، ۱۳۴۷، شعر دوست دارم)

ممکن است بپرسیم این چگونه زبانی است و از چه «دستور»ی پیروی می کند: «من با به تمنای تو خواهم ماند»، یا «از تو سخن از به آرامی»... رؤیایی خود این گونه سخن گفتن را نوعی «هنر زبانی» می خواند و درباره این شعر و در توضیح برخی از جملات آن می نویسد: «در این قطعه سعی کرده ام از امکانات دستور زبان فارسی به نفع شعر استفاده کنم، مثلاً: من دوست دارم از تو بگویم را / ای جلوه ای از به آرامی». «به آرامی» در دستور، قید است و قاعدتاً جایش اینجا نیست؛ معمولاً باید گفت: «ای جلوه ای از آرامش»؛ ولی من «اسم» فرضش کرده ام. گاه می شود فعل را هم به جای اسم گذاشت، مثل: من با گذر از دل تو می کردم / من با سفر سیاه چشم تو زیباست / خواهم زیست. «سفر سیاه چشم تو زیباست» را «اسم» گرفته ام. در هر حال این گوشه ای از جستجوهای است که در این دفتر شده است» (رؤیایی، یدالله، از سکوی سرخ، ۱۳۵۷، صص ۷۱-۷۲).

می بینیم که رؤیایی از نشانیدن یک نوع دستوری در جایگاه نوع دستوری دیگر سخن می‌گوید، و اینچنین است که در اشعار شاعران موج نو فراوان بر می‌خوریم به اینکه قید یا فعل در جایگاه اسم نشسته باشد، یا اسم به عنوان صفت به کار رفته باشد و ...

۵- **تعهد گریزی و فردگرایی:** مسأله تعهد یا عدم تعهد از بحث‌های مهم و مطرح در بین شاعران و نظریه پردازان جریان‌های مختلف شعری دهه سی به بعد بوده است. نیما و پیروان او برای شاعر مسئولیت و رسالت فرهنگی، اجتماعی و سیاسی قائل بودند و می‌گفتند که شاعر نمی‌تواند و نباید در برابر دردها، مشکلات و آرمان‌های مردم و جامعه بی‌اعتنا باشد. شاعران «جریان شعر مقاومت» نیز شاعر را در برابر آحاد مردم متعهد و مسئول می‌دانستند و شعر را چون سلاحی می‌انگاشتند برای مبارزه با دشمنان آرمان‌های ملت؛ و شاعر، در نظر آنها همچون چریک و رزمنده‌ای بود که دوشادوش دیگر مبارزان با سلاح شعر و هنر به قلب دشمن می‌زد و در این راه از اسارت و زندان و حتی دادن جان نیز دریغ نداشت. در برابر این دو جریان، شاعران موج نو قرار داشتند که مسأله تعهد و رسالت اجتماعی و سیاسی شاعر را منکر بودند و شاعر را تنها «مسئول کار خویش» می‌دانستند و از هر مسئولیتی جز آن گریزان بودند. در بیانیه شعر حجم می‌خوانیم: «شعر حجم از دروغ ایدئولوژی و از حجره تعهد می‌گریزد» (رؤیایی، یدالله، هلاک عقل به وقت اندیشیدن، ۱۳۵۷، ص ۳۵)

البته برخی از جمله‌های بیانیه شعر حجم به گونه‌ای است که گویی این شاعران به نوع خاصی از تعهد معتقدند؛ چرا که آنچه در این بیانیه طرد شده، «مسئولیت‌ها و تعهد‌های جهت داده شده» و «دروغ ایدئولوژی» و «حجره تعهد» است؛ یعنی همان تعهدی که همچون حجره و دگانی برای سوداگری و عوام‌فریبی باشد، و این همان چیزی است که یدالله رؤیایی در سال ۱۳۵۴ در مصاحبه‌ای بدان اشاره می‌کند و سعی می‌کند که مسأله تعهد گریزی شاعران موج نو یا حجم‌گرا را ناشی از شایعه و شائبه‌ای قلمداد کند که

برخی از منتقدین مغرض بدان دامن زده اند^(۸) اما حقیقت آن است که به دلایلی شاعران موج نو نه تنها «تعهد گریز» که حتی «تعهد ستیز» بوده اند: دلیل اول اینکه بنای شعر موج نو و حجم گرا بر گریز از «واقعیت» و توجه به «ماوراء واقعیت» یا «واقعیت برتر» است^(۹) و این «واقعیت برتر» چیزی است و جایی است در عمق ذهن و روان شاعر، و این یعنی گریز از عینیت و واقعیت به ذهنیت. نکته این است که چگونه می توان از شاعرانی که از «واقعیت های روزانه و معمول» می گریزند و در «ماوراء واقعیتها»ی موجود به دنبال دریافت های ذهنی و وهمی خویش می گردند، انتظار داشت که نسبت به مسائل سیاسی و اجتماعی و فرهنگی جامعه حسّاس باشند و خود را در برابر مسائل و مشکلات و موانع موجود بر سر راه جامعه متعهد و مسئول بدانند.

دلیل دیگر اینکه بنا به گفته یکی از مدافعان این جریان شعری اصولاً «شعر موج نو حرکت قاطعی به سوی شعر ناب محسوب می شود و به همین دلیل بسیاری از مشخصات شعر ناب را می توان در آن مشاهده کرد» (نوری علاء، اسماعیل، ۱۳۴۸، ص ۳۱۰). در «شعر ناب» شعر وسیله نیست، هدف است؛ یعنی هدف از شعر خود شعر است نه چیزی بیرون از آن. این دیدگاه هیچگاه با روح تعهد و مسئولیت سازگار نیست. در «شعر ناب» بشدت از عوامل و عناصر «غیر شاعرانه» پرهیز می شود، و تعهد داشتن نسبت به تفکر خاص، مرام و مسلک و جهان بینی خاص، گروه و جامعه خاص از جمله عناصر غیر شاعرانه است که باید از آن پرهیز شود.

همچنین اشعار و آثار شاعران موج نو خود دلیل دیگری است بر عدم تعهد این شاعران نسبت به مسائل سیاسی و اجتماعی؛ اشعاری که در آنها هیچ حرف و حدیثی از مردم و غمها و شادیها و آرمانها و آرزوهایشان نیست.

۶- بی توجهی به عنصر اندیشه، معنی و محتوا و گرایش به خیال، زبان و شکل

بیان: اگر در مجموع بپذیریم که «شعر گره خوردگی عاطفی اندیشه و خیال است در زبانی

فشرده و آهنگین؛ بدینسان در ذات شعر دست کم سه عنصر از یکدیگر باز شناخته می‌شوند: اندیشه، خیال و زبان. این هر سه عنصر در ذات شعر اهمیتی یکسان دارند. از همین رو دست کم سه قسم شعر را که هر یک در شعر معاصر ایران نمایندگانی نیز دارند نمی‌توان شعر کامل شمرد:

- ۱- شعری که در آن تنها عنصر اندیشه ممتاز باشد، یعنی شعر محتواگرا؛
 - ۲- شعری که تنها خیال انگیز باشد، یعنی شعر خیالگرا یا ایماژیستی؛
 - ۳- شعری که تنها از دیدگاه زبان و شکل بیان ارزشمند باشد، یعنی شعر شکل‌گرا یا فرمالیستی» (خویی، اسماعیل، ۱۳۵۲، ص ۷۵)
- همانگونه که اسماعیل خویی نیز اشاره می‌کند، هر یک از گرایشهای فوق یعنی محتواگرایی، خیالگرایی، و شکل‌گرایی در شعر معاصر طرفداران و نمایندگانی دارند. آنچه به بحث ما مربوط می‌شود این است که شاعران موج نو به سبب توجه افراطی‌ای که به عنصر «خیال» یا عنصر «زبان و شکل بیان» داشته‌اند، از عنصر سوم یعنی اندیشه و محتوا غافل مانده‌اند و در نتیجه، شعر آنها عمدتاً از داشتن اندیشه‌ها و پیامهای ژرف انسانی، اجتماعی و فرهنگی بی‌بهره یا کم‌بهره مانده است. اگر هم فکر و فرهنگی در بطن و متن این اشعار وجود داشته باشد، چنان در گیرودار خیالپردازی دور از ذهن، و زبان و بیان پیچیده یا شکل‌بندی و حجم‌سازی، گم و گنگ می‌شود که دریافت آن برای کمتر خواننده‌ای امکان‌پذیر است.

یادداشتها

- ۱- درباره زمینه‌های پیدایش دادائیسیم در اروپا و ویژگیها و بانیان و بزرگان این مکتب ادبی رجوع شود به: سید حسینی، رضا، مکتب‌های ادبی، ذیل مکتب دادائیسیم.
- ۲- برای آگاهی بیشتر در این باره بنگرید به:
لنگرودی، شمس (محمدتقی جواهری گیلانی)، تاریخ تحلیلی شعر نو، ص ۱۵ به بعد، ذیل «مدرن گرایی و زمینه‌های اجتماعی - اقتصادی پیدایش موج نو در ایران».
- ۳- رجوع شود به: نوری علاء، اسماعیل، صور و اسباب در شعر/امروز ایران، ص ۳۲۰-۳۲۱.
- ۴- رجوع شود به: رؤیایی، یدالله، از سکوی سرخ، ص ۷۸-۷۹.
- ۵- رجوع شود به: همان، صفحات ۲۱، ۲۲، ۵۶، ۱۵۶، ۱۵۸.
- ۶- ابهام موجود در اشعار این شاعران تا بدان جاست که حتی در بسیاری موارد، نام و عنوان مجموعه‌های شعری این شاعران نیز مفهوم و معنای روشنی را به دست نمی‌دهد و خواننده یا شنونده در فهم درست آنها عاجز می‌ماند؛ مجموعه‌هایی نظیر: وصلت در منحنی سوم، نمک و حرکت ورید از اسلام پور، من فقط سپیدی/اسب را گریستم از احمدرضا احمدی، از دوستت دارم از یدالله رؤیایی، نفس زیر لختگی از احمدرضا چگنی، بر تفاضل دو مغرب از محمدرضا اصلانی.
- ۷- رجوع شود به: نوری علاء، اسماعیل، صور و اسباب در شعر امروز ایران، ص ۳۱۸.
- ۸- رجوع شود به: رؤیایی، یدالله، از سکوی سرخ، ص ۷۱-۷۲.
- ۹- رجوع شود به: رؤیایی، یدالله، هلاک عقل به وقت اندیشیدن، بیانیه شعر حجم، ص ۳۷-۳۵.

منابع

- احمدی، احمدرضا. طرح، چاپ اول، [بی نا]، تهران، ۱۳۴۱.
- _____ . وقت خوب مصائب، چاپ اول، زمان، تهران، ۱۳۴۷.
- اسلام پور، پرویز. وصلت در منحنی سوم، چاپ اول، [بی نا]، تهران، ۱۳۴۶.
- ایرانی، هوشنگ. «شعر کبود»، نشریه خروس جنگی، دوره دوم، شماره دوم، ۱۳۳۰.
- حقوقی، محمد. شعر نو از آغاز تا امروز، ج ۱، چاپ دوم، نشر ثالث، نشر یوشیج، تهران، ۱۳۷۷.
- خویی، اسماعیل. از شعر گفتن، چاپ اول، مرکز نشر سپهر، تهران، ۱۳۵۲.
- دستغیب، عبدالعلی. گرایشهای متضاد در ادبیات معاصر ایران، چاپ اول، نشر خنیا، تهران، ۱۳۷۱.
- رؤیایی، یدالله. از دوستت دارم، چاپ اول، روزن، تهران، ۱۳۴۷.
- رؤیایی، یدالله. از سکوی سرخ، به اهتمام حبیب الله رؤیایی، چاپ اول، مروارید، تهران، ۱۳۵۷.
- رؤیایی، یدالله. دلتنگی ها، چاپ اول، روزنه، تهران، ۱۳۴۶.
- رؤیایی، یدالله. هلاک عقل به وقت اندیشیدن، چاپ اول، مروارید، تهران، ۱۳۵۷.
- سازمان انتشارات طرفه. جزوه شعر، سال اول، شماره ۱، فروردین ۱۳۴۵.
- سپهری، سهراب. هشت کتاب، مجموعه زندگی خوابها، چاپ بیست و سوم، طهوری، تهران، ۱۳۷۸.
- سید حسینی، رضا. مکتبهای ادبی، ج ۲، چاپ یازدهم، نگاه، تهران، ۱۳۷۶.

- لنگرودی، شمس (محمد تقی جواهری گیلانی). تاریخ تحلیلی شعر نو، ج ۳، چاپ اول، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۷.
- نوری علاء، اسماعیل. «حجم سبز»، باغ تنهایی، به اهتمام حمید سیاهپوش، چاپ چهارم، سهیل، تهران، ۱۳۷۵.
- _____، صور و اسباب در شعر امروز ایران، چاپ اول، بامداد، تهران، ۱۳۴۸.