

نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی

دانشگاه شهید باهنر کرمان

دوره جدید، شماره ۲۵ (پیاپی ۲۲) بهار ۸۸

جریان شعر حجم* (علمی - پژوهشی)

قهرمان شیری

استادیار دانشگاه رازی

چکیده

در سالهای حکومت پهلوی، علاوه بر شاعران صاحب سبکی چون شاملو، اخوان، سپهری و فرخزاد، که به دلیل استقلال در اصول هنری، زبانی و فکری و گستردگی حوزه تأثیرگذاری بر محیطها و محفلهای ادبی در عمل جریانهای نیرومندی را در شعر معاصر ایران به وجود آوردند، بعضی دیگر از شاعران به نسبت جوان و تازه کار با کنشی شورانگیز، حال و هوای حاکم بر فضای هنری و فرهنگی جامعه را به چالش جدی و جدال آمیز کشاندند و در موقعیت مناسب اجتماعی و تاریخی و برای مدتی محدود، کوششهای شورش گرانه آنها به نتیجهای موفقیت آمیز منتهی شد و توجه محفلهها و مخاطبان بسیاری را به خود معطوف کرد و به این طریق است که به طور رسمی چند جریان شعری در حوزه ادبیات معاصر ایران شکل می گیرد. پدیده شعر حجم، که به وسیله یدالله رؤیایی و حلقه حامیان و هواداران او در سال ۱۳۴۸ با سر و صدای بسیار مطرح می شود، یکی از این جریانهای اصلی است.

کلید واژه ها: جریانهای شعری، شعر حجم، شعر ناب، شعر نیمایی

مقدمه

اصطلاح شعر حجم برای گونه خاصی از شعر نو به کار گرفته شده است که به وسیله یدالله رؤیایی و شماری از دوستانش - چون پرویز اسلامپور، بیژن الهی، بهرام اردبیلی و محمود شجاعی - در سالهای ۱۳۴۶-۱۳۴۷ در شماره های اول و سوم از نشریه "روزن" و شماره دوم از "جنگ" شعر دیگر (۱۳۴۷) به صورت حرکتی دسته جمعی مطرح شده و در سال ۱۳۴۸

* تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۸۷/۹/۱۶

* تاریخ ارسال مقاله: ۸۶/۳/۲۷

نیز بیانیه رسمی آن با عنوان "بیانیه شعر حجم" به چاپ رسیده است. حجم بر اساس گفته‌ها و نوشته‌های یدالله رؤیایی، همان Espacementalisme (اسپاسمانتالیسم) در زبان فرانسه است که معادل بسیار دقیقی است برای آن دنیایی که این شاعران در شعرهای خود، قصد آفرینش آن را داشتند.

شعر حجم، شرح و توصیف واقعیتها نیست، بلکه خلق واقعیت یا واقعتهایی دیگر در ماوراء واقعیت مادر است. این فضای ذهنی و فاصله فضایی بین واقعیت مادر و ماورای واقعیت، که با عبور تند و جهش و پرش از سه بُعد طول و عرض و ارتفاع انجام می‌شود، اسپاسمان یا حجم است. در شعر حجم، واقعیت بسان سکویی است که شاعر پس از ایستادن بر آن به «گریز و پرواز از همان سکو آغاز» می‌کند تا از واقعیت به ماورای واقعیت و طبیعت برسد. نوعی تصرف ذهن در همان واقعیت و شیئی که سکوی حرکت بوده است. «تمام زندگی شاعر در ترسیم همین حیات تازه خیال است؛ در همین رفت و آمد در همین استحال-در همین شدن... این همه برای آن نیست تا در رابطه با طبیعت اطراف، شاعر تصویری از اشیا به دست داده باشد. او در جستجو و در تب و تاب کشف آن مقرر ماورایی... می‌خواهد با شناخت حکمت وجودی شیء و یا در طلب شناخت و راز تظاهر هر واقعیت، مآلاً صورتی یا تعبیری از علت غایی آن شیء یا آن واقعیت را ترسیم کند و ناچار به ارتباطهایی می‌رسد که هیچ هیأت جسمی و ظاهری ارائه نمی‌کنند و به بی ارتباطی می‌مانند» (رؤیایی، ۱۳۵۷، ۲۵).

بر این اساس، ملموسترین مفهومی که از این اصطلاح می‌توان دریافت، آفرینش فضایی ذهنی «و یا یک فاصله ذهنی و یا یک فاصله فضایی (Espacement) در ذهن است، که شاعر در شعرش جامی گذارد، که خواننده به میل خود عبور از آن رایاد بگیرد» (رؤیایی، ۱۳۷۹، ص ۲۳). رؤیایی در جای دیگر می‌گوید: حجم، یعنی عبور از واقعیت تا ماورای آن؛ گذر کردن از حجمی از خیال و پشت سر گذاشتن فاصله ای فضایی؛ «یعنی در حقیقت شاعر در عبور تندی که از آن فاصله فضایی دارد از آن تکه فضا مقداری از خودش را در آن جا می‌گذارد و خواننده وقتی شعر او را می‌خواند او را می‌بیند و بویی و نفسی و خصوصیتی از شاعر هم می‌یابد» (رؤیایی، ۱۳۷۹، ص ۲۱). به این دلیل است که «حجم در شعر، یک مفهوم ملموس نیست؛ حتی در طبیعت هم همین طور است. به حجم نمی‌شود دست زد. در حالی که به یک سطح می‌توانی دست بزنی و لمسش کنی» (رؤیایی، ۱۳۷۹، ص ۶۷).

بر اساس این توضیحات، شعر حجم به شعر موج نو شباهت بسیار پیدا می‌کند؛ چون در هر دو، ذهن شاعر از چنان حدی از آزادی عمل برخوردار است که می‌تواند حتی در تخیل و رزیهای معمولی خود نیز واقعیت‌های نامرتب با واقعیت‌های عینی را به واقعیت‌های شعری بدل کند. آن گاه است که بازتاب آن تداعیها و تصورات تجریدی و توهم گونه وقتی به تصاویر و تعبیر شعری تبدیل می‌شود، تنها برای مخاطبانی ملموس خواهد بود که از تجربه مشابه و مشترکی برخوردار باشند و یا بتوانند با تمرینهای بسیار، افق ذهن خود را به افق ذهن شاعر نزدیک کنند. یکی از علت‌های کم استقبال مخاطبان عام از آثار این شاعران را باید در همین موضوع جستجو کرد.

اگر چه در عمل، یدالله رؤیایی همواره به عنوان بنیانگذار و نظریه پرداز شعر حجم مطرح بوده است، خود او در مصاحبه‌ها اغلب از پذیرش این واقعیت طفره می‌رود و می‌گوید: من بانی حجم گرایی نیستم. این حجم گرایی است که گروه ما را ساخت «تا این نوع شعر را از سایر تمایلات شعری معاصر ایران مشخص و جدا کند و در حقیقت این یک کشف است و نه یک ابداع یا یک مکتب» (رؤیایی، ۱۳۵۷، ص ۲۰). به اعتقاد رؤیایی، همه کسانی که بیانیه شعر حجم را امضا کردند، متأثر از شعر او نبودند. «بعضی‌ها خود در شعرهاشان به این کشف و کیمیا رسیده بودند» (همان/۲۱) حتی رگه‌هایی از این نوع شعر، بسیار پیشتر از این در آثار شماری از شاعران ایران و جهان نیز وجود داشت؛ برای نمونه در شعر کسانی چون مولوی و حافظ بسادگی خطوطی از شعر حجم می‌توان یافت. بنابر این بهترین شعرهای شاعران حجم بود که پیش از گروه شدن شاعران حجم گرا اصول این جریان شعری را به آنها دیکته کرد. آنها نشستند که با یک دیگر قرارداد ببندند «که از این پس این طور شعر بگوییم. بلکه این شاعران، سالها شعرهای خودشان را می‌گفتند و خطوط مشترک ذهنی و تکنیک تصویر و فرم و اخلاق و توقعهای مشترکی را که از شعر ارائه می‌کردند، آنها را به هم نزدیک کرد» (رؤیایی، ۱۳۵۷، ص ۵۸).

به رغم حضور بعضی همانندیهای محوری بین موج نو و شعر حجم، وجود بعضی تفاوت‌های اساسی در اصول فکری، همواره مانع از همسویی کامل این دو جریان در تداوم طبیعی خود در طول تاریخ تأسیس و توسعه بوده است. بعضی از شاعران این دو مشرب، بویژه شاعران موج نو با تغییر در رویه فکری خود به مشربی دیگر پیوسته‌اند؛ اما ادغام و

اتلاف این دو جریان به دلیل وجود همان تفاوتها در اصول اعتقادی، بدون عدول از این اصول به طور منطقی امکانپذیر نیست.

یکی از این اصول، حساسیت شاعران حجم‌گرا - بویژه یدالله رؤیایی - به دست ورزی با زبان و کشف معانی مستور در حوزه مفهومی کلمات و رابطه‌های پنهان واژه‌ها با یکدیگر است. خود او می‌گوید: «کارمن، کشف ظرفیتهای تازه لغت است» (رؤیایی، ۱۳۷۹، ص ۵۰). با اطمینان تمام می‌توان ادعا کرد که در میان شاعران شعر سپید، هیچ کسی به اندازه رؤیایی به بازی با کلمات و تعبیرات در زبان و در همان حال، آفرینش ابهام و آشنایی زدایی در زبان و ایجاد تعقید و تصنع در ساختار دستوری زبان با نحو شکنی و معماوارگی پرداخته است. او خود، این موضوع را «آلیاژی از ذهن و زبان» و در تعبیر دیگر «دید حجمی + فرمالیسم زبانی» یا به اختصار «فرمالیسم + ذهن» نامگذاری می‌کند (رؤیایی، ۱۳۸۲، ص ۱۶).

- تا صبح، پلک مرا که می‌گذری / من روی آهن شاد / شادی آهن می‌شوم
در قاب بی حصار خاکستر / از چهره تو رستن می‌شوم / و در صدای رشد وقت /
نیلوفر تن می‌شوم (رؤیایی، ۱۳۷۱، ص ۳۷).

در مقابل، شاعران موج نواز زبان در ساده‌ترین صورت ممکن خود استفاده می‌کنند با کمترین حساسیت و دستکاری در ساختار طبیعی آن. به این دلیل است که بافت شعر آنها با نثر تفاوت چندانی ندارد. عیناً با همان سادگی و صمیمیت در جمله‌بندیها و کمترین جا به جایی در ارکان و به دور از هرگونه حذف و حشو و ایجاز بیش از حد و پیچیده سازی معنا:
- آسمان آبی پشت پنجره روکش شده بود. / شب پشت پنجره به گلدان خیره بود،
/ و روکش پنجره سبزینه بود / شیشه‌های پنجره شسته و شفاف بود / و تعصب رنگ
نداشت / ما به یگانه پنجره‌ای که باز بود چشم دوختیم / شیشه‌ها از تصویرمان خسته شدند،
/ و نگاهمان را باز گردانیدند / نگاهمان در گلدان رویدند / و گل گلدان کاغذی بود
(احمدی، ۱۳۷۱، ص ۳۷).

وقتی زبان شعر تا به این حد ساده و صمیمانه باشد و به تبعیت از آن، تصویرپردازی از تخیلات و تداعیهای درونی نیز در بستر این سادگی و سلوک صادقانه انجام شود، غنای عاطفی، مخاطب را حتی با کمترین دریافت از شعر - شاید با احساس خوشایندی از موسیقی ملایم و لطیف جملات یا احساسی از فضای کلی متن یا پاره‌هایی از تصاویر - به خشنودی

می‌رساند. اما در شعر حجم، خشکی و خشونت بیان و پیچیدگی و پر ابهامی بافت شعری، که از طریق اهمیت دادن به بازیهای زبانی و انسجام و استواری در ساختار کلی بر بیشتر آثار عارض شده است، باعث غیبت روح لطافت بخش عاطفه در کلیت اشعار و گریز مخاطب از آنها می‌شود. در شعر رؤیایی به عنوان برجسته‌ترین نماینده شعر حجم، که به قول خودش "چهل سال" با شعر حجم زندگی کرده است (رؤیایی، ۱۳۸۲، ص ۱۴)، همواره این احساس وجود دارد که گویی او به تعمد در پی متفاوت بودن و دست یافتن به یک سبک مخصوص به خود است در حالی که چنین احساسی به دلیل غنای عاطفی و صمیمیت سرشاری که در کلام احمد رضا احمدی - در نقش نماینده موج نو - وجود دارد، ابداً قابل احساس نیست: تمام راه / هجوم طول / رکابها به قلعه می‌ریزند / تمام برج / گلوی راه / حیوان سؤال می‌کند (رؤیایی، ۱۳۷۱، ص ۲۷).

در شعر حجم برخلاف موج نو، که پاره پاره گویی و پراکندگی بر آن حاکمیت دارد به ساختارمندی و انسجام و استواری در سازه‌های مرتبط با صورت‌بندی کلام اهمیت بسیار داده می‌شود. باز در این باره شعرهای کم حجم و برخوردار از ساختار پر استحکام رؤیایی نمونه‌های اثبات‌کننده‌ای به شمار می‌رود. در شعر رؤیایی، یکی از ویژگیهایی که در اوج اعلائی خود قرار دارد، فرم‌گرایی است و رؤیایی به گواهی آثاری که تا به حال انتشار داده، فرم‌گراترین شاعر نوسرا در میان شاعران معاصر بوده است. او خود نیز این واقعیت را هم با مقاله‌ها و هم در مصاحبه‌ها و بالاتر از همه با اشعار ساختمند و بسیار دقیق خود بارها به اثبات رسانیده است. همین موضوع، یکی از ویژگیهای اساسی در شعر حجم است که آن را از موج نو متمایز می‌کند. البته اثبات عدم ساختارمندی به عنوان گرایشی عمومی و غالب در اشعار مربوط به موج نو بسادگی امکانپذیر نیست. به دلیل اینکه حتی بی‌نظمی و عدم انسجام نیز از ساختار خاصی برخوردار است. آن چیزی که اسباب تفاوت در سبک رؤیایی و احمدی رافراهم آورده است، گرایش احمدی به گزینش تصاویر لانگ‌شات یا فراخ‌منظر است و گردآوردن عناصر و تصاویر متعدد و گاه در ظاهر بی‌ربط در یک جا و در چشم‌انداز یک متن است. همین عدم پایداری به محدودیتهای زمانی و مکانی و موضوعی، که در نگرش سوررئالیستی در موج نو ریشه دارد باعث می‌شود که گاه برخی تداعیهای ذهنی، نظم طبیعی و واقع‌نمای متن را برهم بریزد و آن را به سویه ساختارگریزی سوق دهد در

حالی که متقابلاً رؤیایی علاقه بسیار به تصویرهای نزدیک یا کلوزآپ و بازکاوی در اجزا و ابعاد و جوانب آشکار و پنهان آنها دارد و مهار تداعیهای ذهنی را، که اغلب زمینه را برای حضور سوررئالیسم مهیا می‌کند - و شعر حجم میانه چندان با نگرش سوررئالیستی ندارد - مستقیم در اختیار خود می‌گیرد و حتی احساس و عواطف را نیز در برابر عظمت ساختار قربانی می‌کند.

تردید نیست که ریشه این تفاوتها از جانب این دو شاعر جریان‌ساز و پیروان آنها را باید در نوع نگرش آنها به ماهیت شعر و خاستگاه آن جستجو کرد. احمدرضا احمدی در آن هنگام که از داعیه‌داران موج نو بود برای سرودن شعر، همواره منتظر فرشته الهام می‌نشست تا به سراغش بیاید و بگوید "پاشو شعر بگو" (احمدی، ۱۳۸۴، ص ۷). او، بیشتر اشعار خود را محصول خوابها و رؤیاهای خود می‌داند و می‌گوید «نه، من عادت به بازنویسی مکرر، تراش ندارم. این بازنویسی مکرر و این تراش و صیقل قبلاً در خواب من رخ داده است. من فقط خوابم را پاک نویسی می‌کنم» (احمدی، ۱۳۸۳، ص ۵۶). او با چنان اطمینانی از تأثیر جوشش درونی و نگارش خود به خودی، که از اصول اعتقادی سوررئالیست‌ها است، صحبت می‌کند که حتی حکم کلی نیز صادر می‌کند و می‌گوید: «مقدار زیادی از کار هنری محصول ناخودآگاه است. هر وقت خواسته‌ام با آگاهی شعر بگویم، چیز مضحکی از کار درآمده» (احمدی، ۱۳۸۴، ص ۸).

رؤیایی به طور مطلق طرفدار شعر کوششی و ساختنی است و می‌گوید «مقداری از هر هنر، ساختنی است و به عبارتی "صنعت" است. نباید ساختن را ندیده گرفت» (رؤیایی، ۱۳۵۷، ص ۸۳). او اعتقادی به خواب و رؤیا و الهام ندارد و بر این باور است که «هیچ وقت دستی از غیب نمی‌آید به تو شعر تعارف کند. باید شعر را دعوت کنی، باهاش تنفس کنی، ورزش بدهی و این همان جادوگری است» (رؤیایی، ۱۳۵۷، ص ۸۴). او، خود پس از روزها و شبها تأمل و تمرین برای بهتر شناختن عوامل پنهان و آشکار زبان و رخنه در نظامهای صوتی و عناصر آوایی و ساختمان دستوری (همان / ۳۱) و تنها در هنگام نگارشهای تعمدی و پس از تمرینهای طاقت فرسا و بسیار سرسختانه با زبان، موفق به خلق یک قطعه شعر می‌شود. «زبان در شعر برای بیان رؤیا نیست، رؤیای بیان است. خودش خلق رؤیا می‌کند.»

«به الهام اعتقادی ندارم و کارهایم را بدهکار آن نمی‌دانم. من برای نوشتن شعر منتظر الهام نمی‌نشینم. به خواننده هم البته فکر نمی‌کنم» (رؤیایی، ۱۳۷۹، ص ۴۹).

«شعر همیشه و لزوماً محصول تجربه‌های آدم نیست. تمام شعر کلمه است. باید رفتار کلمه، تربیت و طبیعت کلمه را شناخت و باید خود کلمه بود. بهترین صمیمیت‌ها با کلمه بهترین شعرها را زاییده است» (رؤیایی، ۱۳۷۹، ص ۲۱).

دست ورزی با کلمات بر روی کاغذ، عمده‌ترین اسباب الهام در سبک رؤیایی است؛ روشی کاملاً متفاوت با احمد رضا احمدی: «بیشتر اوقات برای من، این فکرهای من نیست که از سر من روی کاغذ می‌آید. مسیر برعکس است؛ یعنی مثل اینکه خیال می‌کنم آن چیزی که می‌نویسم فکرهایی است که از کاغذ بر می‌خیزد و نه اینکه از سر من روی سفیدی کاغذ بیاید» (رؤیایی، ۱۳۷۹، ص ۳۵).

دلایل شکل‌گیری شعر حجم

اما دلایل و زمینه‌های شکل‌گیری حجم‌گرایی در شعر معاصر ایران در واقع همان عواملی است که در پدید آمدن موج نو دخالت مستقیم داشته است. به دلیل اینکه، این دو جریان ادبی تقریباً در یک مقطع تاریخی نزدیک به یکدیگر به وجود آمده و از خاستگاه‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی مشابه نیز برخوردار بوده است. از این رو متقابلاً همه آن اسباب سبب‌سازی که باعث پیدایش شعر حجم شده است، در تکوین موج نو نیز نقش همسانی بر عهده داشته است. به وجود آمدن فضای باز سیاسی از سال ۱۳۴۰ به بعد؛ اصلاحات ارضی و اهمیت دادن به نقش کارگران و کشاورزان؛ انگیزه‌یابی از اصلاحات حکومت و سرایت اصلاحگری به حوزه‌های هنری؛ تشدید نوگرایی در همه عرصه‌های فرهنگی؛ دزدگی و خستگی از رمانتیسم و سمبولیسم؛ جوانی و جستجوگری و نوجویی؛ افزایش شمار نشریات هنری و محفل‌های ادبی و روشنفکری؛ تأثیرپذیری از بعضی مکتهای ادبی و هنری مثل سوررئالیسم؛ انکار پدر سالاری و آرمانهای فرهنگی و هنری و سیاسی شاعران نسل گذشته؛ آرمان باختگی و بی‌ایمانی به ایدئولوژیها؛ شوریدن بر دروغ و دغلبازی اصحاب سیاست و پناه بردن به دنیا‌های خیالی و خودآفریده و سرشار از صداقت و صمیمیت؛ برخوردار بودن بعضی از شاعران از روحیه عصیان‌گری و آناشسیسم. اما البته دلایل دیگری نیز در ایجاد زمینه و شکل‌دهی به شعر حجم دخالت داشت که بعضی از آنها را می‌توان چنین بیان کرد:

(۱) فروکش کردن فشارهای خفقان آور و رویکرد حکومت به کاستن از محدودیتهای سیاسی، پس از کودتای سیاه و سرکوب گرانه، جنب و جوشی گسترده در همه سطوح جامعه به وجود می‌آورد که شماری از گروه‌های سیاسی به رغم همه ممنوعیتها به بازسازی مجدد خود می‌پردازند و چند سازمان و تشکیلات نوپا نیز که اغلب مشربی تند و مسلحانه دارند، اندک اندک به تأثیر از وضعیت جدید پا به عرصه وجود می‌گذارند و بتدریج، تحرک عمومی تمامی ارکان جامعه را در سیطره خود می‌گیرد و در این میان، بعضی از لوایح مجلس از جمله تصویب قانون انجمنهای ایالتی و ولایتی و کاپیتولاسیون و اعتصاب گسترده معلمان، گروه‌های مذهبی و مردم را به اعتراض عمومی و رویارویی علنی با حکومت وامی‌دارد. پیش زمینه پیدایش این فضای باز سیاسی، استراتژی کشورهای سرمایه‌داری به رهبری امریکا است که اصلاحات سیاسی، اجتماعی و اقتصادی را در کشورهای جهان سوم برای پیشگیری از انفجارهای انقلابی و افتادن آنها به دامن کمونیسم شوروی ضروری تشخیص می‌دهد. بر اساس همین سیاست است که حکومت شاه برای تظاهر به دمکرات مآبی، ابتدا به تأسیس دو حزب دولتی به نامهای "حزب ملیون" و "حزب مردم" می‌پردازد و سپس به اجرای اصلاحات ارضی اقدام می‌کند. پیامدهای تشکیل احزاب نمایشی دوقلو در نقش احزاب چپ و راست و اصلاحات ارضی و اعطای حق مالکیت به کارگران و کشاورزان، هر چه باشد، نمی‌توان در این واقعیت انکارناپذیر تردید روا داشت که تکان و تحرک وسیعی در تمامی بخشهای جامعه به وجود می‌آورد و روح دوباره به درون مردمی می‌دمد که روحیه خود را کاملاً باخته‌اند و امیدی به نجات خود ندارند و بخشی از آن مردم، همین شاعران جوانی هستند که عرصه فرهنگی جامعه در چنین وضعیتی برای آنها کاملاً مناسب می‌شود و آنها می‌توانند قاعده‌های پیشین را در هم بریزند و طرحی نو دراندازند.

(۲) آن گونه سنت شکنی‌های شتاب‌آلود در واقع نوعی گریز از فضایی پر اختناق و سراسر محدودیت است که پس از کودتا بر جامعه حاکمیت یافته است و با خود نوعی تلاش برای جبران عقب ماندگیهای سیاسی و فرهنگی را به همراه دارد که در طول یک دهه بر جامعه تحمیل شده و مقدمه‌ای است برای فراهم آوردن زمینه‌های لازم در شکل دهی

به فعالیتهای سازمانی و تشکیلاتی برای ستیز با وضعیت موجود و انکار کامل عیار آن. به همین دلیل است که شماری از سازمانهای سیاسی در همین سالها به عرصه وجود قدم می گذارند. (۳) وجود تفاوت عمده در نوع نگرش و طرز فکر و سلوک و رفتار جوانان جدید با نسل پیش از خود نیز در شکل دهی به این جریانهای شعری تأثیر بسیار دارد. اسماعیل نوری علا که یکی از این جوانان بود درباره این تفاوتها می نویسد: «گویی که ما را در کارخانه دیگری ساخته باشند. نسل قبل از ما خیلی جدی و عبوس بود؛ اغلب سر در گریبان و فکور. به شوخی می گفتیم که آنها دارند اندوه اجتماعی "می خورند". هر یک از آنان می توانست فهرستی از دوستان خود را به ما بدهد که یا پس از کودتای ۲۸ مرداد تیر باران شده بودند و یا هنوز در زندان و تبعید به سر می بردند و یا با نوشتن "توبه نامه" از زندان رها شده و به کنجی خزیده بودند. بسیاریشان در دام اعتیاد افتاده بودند... ساختار روانی و چارچوب فکری بیشتر آنها در مبارزات سیاسی شکل گرفته بود. شعرشان نیز تا گلو به سیاست آغشته بود. آنها جوانی پر شور و آزاد ما را جدی نمی انگاشتند» (نوری علا، ۱۳۷۳، ص ۷۵).

(۴) به اعتقاد یدالله رؤیایی، شعر حجم «شاید میوه تأمل و سکوت نسلی بود که تلخی شکست ۲۸ مرداد را با خود به سالهای چهل و پنجاه آورده بود که برای او سالهای وحشت و تحقیر و نومیدی بود و آنجا در کنار نسلی که در میان شکنجه و سرکوب می زیست امیدش را از واقعیت رو به رو بریده بود و آنچه را در دور دست ذهن می جست دیگر آن چیزی نبود که خود زمانی در فضاهای باز کویر نیافته بود و حالا از نسلی می خواست که آرمانهایش را در پیچ و خم جنگل از دست داده بود و در دور دست ذهن چیزی جز دور دست خود شاعر نبود: در باز بود اما بسیار دور بود» (رؤیایی، ۱۳۷۹، ص ۶۲).

(۵) افزایش شمار شاعران و فراوانی صداها و سلیقه ها و تعدد اندیشه ها در سالهای پس از کودتا عرصه گسترده ای فراهم آورد که در آن شاعران جدی با فعالیتهای جستجوگرانه خود به کشف امکانات بیانی جدید و تجربه آنها در عمل پرداختند و در جریان این مکاشفه های مستمر و رقابتهای پرثمر، تعدادی از آنها که از پیشینه شعری بیش تری برخوردار بودند به چنان حدی از تکامل هنری در اندیشه و زبان و ساختار شعری دست پیدا کردند که یک تنه رهبری کننده یک خط فکری و هنری متمایز در میان همعصران خود شدند و شمار بسیاری را در حوزه تأثیر خود قرار دادند. شاملو، اخوان، سپهری و فرخزاد در زمره چنین شاعرانی بودند

که هر کدام بدون هیچ گونه ادعا در جریان آفرینی در عمل، جریانهایی را به دنبال خود راه انداختند. اما بعضی از شاعران جوانتر به دلیل برخورداری از روحیه‌ای متفاوت تر از همان آغاز تمایل به کار جمعی و راه اندازی جریان و تأثیرگذاری گسترده و مسلط بر محفلهای شعری داشتند. احمدرضا احمدی و یدالله رؤیایی تقریباً از چنین ویژگی برخوردار بودند.

۶) اندک اندک محفل ادبی تشکیل دادن و عده‌ای را به گرد خود فراهم آوردن و زمینه را برای کار گروهی مهیا ساختن و آن گاه اعلام موجودیت و انتشار مواضع، نوعی تجربه عملی از شکل اجتماعی - در پوشش هنری - در زمانه‌ای است که امکان تأسیس تشکلهای سیاسی آزاد از مردم گرفته شده است؛ تغییر جهت دادن به خواسته‌های مدنی در جامعه‌ای که حقوق مدنی شهروندان را به رسمیت نمی‌شناسد. سالهای شکل‌گیری گروه طرفه و طرفداران شعر حجم (انتشارات روزن) یعنی دهه چهل، سالهای روی آوردن به شکل‌گرایی است. فراموش نکنیم که کانون نویسندگان ایران نیز یکی از محصولات طبیعی این تشکل‌گرایی در حوزه هنر و ادبیات است و شکل‌گیری آن نیز در واقع واکنشی بود در برابر اقدام حکومت به برگزاری کنگره‌ای از نویسندگان و شاعران که مخالفان این کنگره را به واکنش متقابل و تشکیل کانون نویسندگان واداشت. سالهای پایانی دهه سی نیز دهه تشکیل احزاب دولتی - حزب ملیون و حزب مردم - بود و ناگفته پیداست که اقدام به تأسیس حزبهای حکومتی و آن‌گاه برگزاری نشست‌های فرمایشی و ژست‌گیریهایی نمایشی و مخالف خوانیهای الکی و هر روز نیز در رسانه‌ها از برنامه‌ها و بیانیه‌های آنها سخن گفتن، مطمئناً واکنش‌های منفی در عموم مردم و بویژه روشنفکران و هنرمندان بر می‌انگیخت. روی آوردن به موج بازی و مکتب سازی و تشکلهای رسمی و غیر رسمی در دهه چهل - باز سازی جبهه ملی و راه اندازی جریان موج نو و شعر حجم - برخی از پیامدهای آن بود.

۷) براهنی، یکی از ویژگیهای هم نسلان خودرؤیایی و آتشی راروستایی و شهرستانی بودن می‌داند که ورود آنها به مطبوعات و محافل ادبی پایتخت از اواخر دهه سی آغاز شد و در دهه چهل شدت گرفت و در رقابت و حتی حسادت به نسل پیشتر می‌کوشد تا خودی نشان بدهد و "کلاهی مناسب سر خود پیدا کند". چون نسل شاملو و اخوان به جای اینکه نسل جدید را وارث خود بداند و از آنها به صفا پذیرایی کند مطبوعات را قبضه کرده است و از انتشار شعرها و نقدهایی از جدیدیها یا در باره آنها خودداری می‌کند و در یک کلام،

آنها را جدی نمی‌گیرد. «به گمانم ما همه در حول و حوش سال چهل، که بتدریج از کتاب هفته و جگن و آرش و آناهیتا سر در آوردیم، نسبت به برخی از شاعران قبل از خود حسودیمان می‌شد. شهرت نادرپور، شجاعت کلامی شاملو و صنعت متکی بر ترکیبات زبانی اخوان برای ما غبطه‌انگیز بود. ما هم اینان را تحسین می‌کردیم و هم پشت سرشان نق می‌زدیم» (براهنی، ۱۳۷۱، ج ۳، ص ۱۵۲۰) و نسل جدید، چون جدی است و مدام در حال تجربه، بی‌اینکه خستگی بشناسد در پی وسعت بخشیدن به مرزهای آگاهی شاعرانه بر می‌آید و نقدهای براهنی در مجله فردوسی و موج آفرینی‌های احمدرضا احمدی با کتاب طرح و تلاش‌های رؤیایی برای شکل‌دهی به شعر حجم و حتی طرح شعر تجسمی و شعر ناب به وسیله نوری علاء و آتشی از مهمترین محصولات این وضعیت است.

۸) نیاز پیوسته به نوآوری و احساس خستگی از حرفها و فرمها و فضاهاى كهنه، واكنشى هميشگى از سوى همه اندیشمندان و هنرمندان به وضعیت موجود بوده است. معنای مدرنیته نیز چیزی جز همین نو شدن‌های مستمر نیست. از این روست که مدرنیته نمی‌تواند نامی برای دوره خاص باشد؛ چراکه همه چیز، حتی به صورت طبیعی در حال نو شدن است و قدرت خلاقیت‌های انسانی نیز این نو شدنها را در آن چیزهایی که به نیازها و توانمندیهای او مربوط می‌شود با سرعت خیره‌کننده‌ای به پیش می‌برد و پیداست که فرهنگ و هنر نیز باید در این شتابگیرها برای نوشدنهای مستمر با بقیه پدیده‌ها همراهی و هماهنگی داشته باشند. پس این گونه جریان‌سازیهای هنری در واقع نوعی همسویی با ناموس طبیعت است و پاسخگویی به قانون مدنیت که مدرنیته را به منش همیشگی خود در همه حوزه‌های فکری و فرهنگی تبدیل کرده است. «شاید سبکهای مختلف شعر نیمایی به حدی از اشباع تاریخی خود رسیده بود که ما از همان آغاز راه، متوجه وجود مطالب غیر شعری در درون شعر نیمایی شدیم. شعر ما در دهه ۴۰، با همه خامی‌ها، نه قصه می‌گفت، نه نقالی می‌کرد، نه فلسفه می‌بافت و نه بلندگوی مشرب سیاسی خاصی بود؛ شعری بود که می‌خواست شعر باشد» (نوری علاء، ۱۳۷۳، ص ۹۶).

۹) تلاش برای نزدیک کردن شعر به موسیقی و نقاشی نیز یکی از انگیزه‌های اساسی برای عدول از شعر نیمایی، حتی در زمان خود نیما بود که برای نخستین بار کسانی چون هوشنگ ایرانی کوشش‌های خود را مصروف آن کردند و شاعران حجم‌گرا نیز آن

را دو باره از سر گرفتند. رؤیایی آشکارا به این واقعیت اعتراف می‌کند: «پیدا کردن راهی در شعر برای پیاده کردن عواملی که در سایر هنرهای زیبا نقش زیباشناسانه دارند، یعنی همان خطوط مشترکی که در مثلاً نقاشی یا موزیک، شکل‌ساز و زیبایی‌آفرین هستند، می‌بایست در شعر هم جایی برای تظاهر داشته باشد؛ این توفیق را همان طور که گفتید مآلاً در "دلتنگی‌ها" و بسیاری از شعرهای "دریایی" شناختم که همراه با کشف مکانیسم تازه‌ای از خیال بود. طرز تازه نزدیک شدن به کلمه و آن مکانیسم تازه خیال در این دو کتاب و در شش هفت قطعه از کتاب "از دوست دارم" و شعرهای بعد از آن - ... - چیزی بود که باعث گروه شدن عده‌ای از شاعرانی شد که در آن روزگار خیال‌هاشان زندگی و تحرک مشترکی داشت» (رؤیایی، ۱۳۵۷، ص ۱۹ - ۲۰).

۱۰) تأثیر فریدون رهنما که در آن سالها اشراف گسترده‌ای بر هنر شعر و سینما داشت و از شاگردان پل الوار، شاعر مشهور فرانسه بود بر جریانهای شعری موج نو و حجم هیچ گاه قابل انکار نیست. او به فرانسه و فارسی شعر می‌سرود و بر نخستین دفتر شعرش "اشعار قدیم"، پل الوار مقدمه‌ای نوشته بود که یکی از عبارتهای آن مقدمه به قول رؤیایی این بود: «فریدون رهنما که با صدای بلند می‌خواند / آوازه‌های نجیب و بلند پایه اش را». رهنما به گفته رؤیایی «نفسی عرفانی در یک سیلان عروض شعر فرانسه» دید. رؤیایی، که خود از رهنما تأثیرات بسیاری پذیرفته است، می‌گوید «... شاعران بعد از نیما، وقتی با "رهنما" نشستند از جذبه‌های تکنیک شعری نیما جدا شدند؛ مثلاً شاملو را می‌بینیم که وقتی به زبان مستقل می‌رسد که دیگر نیمایی نیست، "الوار" وارد می‌شود و این را مدیون "رهنما" می‌شود و مدیون نشست و برخاست با او» (رؤیایی، ۱۳۵۷، ص ۱۷۰). در آغاز شکل‌گیری شاخه شعر حجم در دفتر "شعر دیگر"، شعرهایی از رهنما نیز به چاپ رسیده و او نیز از افراد گروه "شعر دیگر" محسوب شده بود. در واقع، او بود که افراد را تشویق به گفتن این گونه شعرها و گردهم آمدن و شکل دهی به یک جریان شعری می‌کرد. نام "موج نو" را نیز او به تأثیر از "سینمای موج نو" فرانسه بر روی شاعران موج نو گذاشت. رؤیایی در باره تأثیر رهنما می‌گوید: «رهنما در یک مرحله از زندگی شاعرانه من، حضور تعیین کننده‌ای داشت. بگویم که "رهنما" روحیه‌ای پیشرو داشت. همیشه پیشتاز بود. نفسهای تازه و نیروهای تازه را همیشه جذب می‌کرد. روزی به من پیشنهاد کرد که یک هیجان، یک تجمع از بابت طرز

تفکر شاعرانه و دید شاعرانه‌ای که من و گروه جوانی که با من بودند، داشتیم و می‌پسندید، ایجاد بکنیم و ارائه بدهیم. حاصل این تشویقها، چاپ بیانیه شعر حجم بود نتیجه این تلاشها در کتاب "شعر دیگر" دیده شد. جای پای "رهنما" در اینجا حس می‌شود» (رؤیایی، ۱۳۵۷، ص ۱۷۱).

شاملو، رهنما را "گنجی بی انتها"، "فرشته نجات"، و "حادثه بزرگی" می‌داند که در زندگیش اتفاق افتاده است. از طریق اوست که شاملو به «کتاب و شعر و موسیقی» دست می‌یابد و «آفاق جهان» به رویش گشوده می‌شود. «فریدون برای ما قاموسی شده بود که از طریق او به هر چه می‌جستیم دست می‌یافتیم: از آشنایی کلی با موسیقی علمی و مکاتب نقاشی تا کشف شعر ناب» و «حق فریدون رهنما بر شعر معاصر، پس از نیما، دقیقاً معادل حق از دست رفته کریستف کلمب است بر امریکا!» «اگر فریدون چون فرشته نجاتی بموقع از آسمان فرود نمی‌آمد، سرنوشت ما چه می‌شد!» (شاملو، ۱۳۷۶، ص ۱۷ - ۱۹). شاملو، ضمن احترام فراوان به نیماحتی آشنایی و حضور در محضر نیما را هم به اندازه مجالست با رهنما برای خود کارساز نمی‌داند و می‌گوید، من در کنار نیما فقط تقلید می‌کردم اما پس از آشنایی با رهنما «همه چیز از بیخ و بن تغییر کرد.» افق دید من چنان باز شد که «توانستم جای واقعی خودم را انتخاب کنم و خودم را در موقعیت بشناسم» و دیگر اینکه دریافتم به چه نحو غم‌انگیز و فلاکت‌باری از تاریخ و تجربه‌های دنیا بی‌خبریم و برای رسیدن به سطح جهانی چه مجاهده‌هایی باید انجام دهیم. «

کتابهایی که رهنما پس از سالها اقامت در پاریس با خود آورده بود، «دروازه رنگین کمان» را به روی شاملو باز می‌کند و او را با شاعران بسیاری چون، الوار و لورکا، دنوس و نرودا، هیوز و سنگور، پره‌ور و میشو، خیمه‌نس و ماچادو و دیگران آشنا می‌کند و از طریق این شاعران است که شاملو، بینش شاعرانه‌ای را که از نیما آموخته است گسترش می‌دهد و با ظرفیتها و سطوح گوناگون زبان آشنایی می‌یابد. او حتی احساس نیاز شدید به آموختن امکانات زبان مادری را نیز مدیون رهنما می‌داند (شاملو، ۱۳۷۲، ص ۱۴۴ - ۱۴۵ و ۲۰۵).

(۱۱) در آن سالها که فضای جامعه در سیطره فرهنگ سنتی بود و حکومت نیز با سرعت در پی گسترش زندگی شهری و توسعه تکنولوژی و صنعت و مظاهر مدرنیته برآمده بود در میانه این دو جریان ناهمسو و در باطن هم‌ستیز، شماری از شاعران جوان به عرصه

فعالیت‌های هنری پا گذاشتند که گویی به هر دو جریان سنت و مدرنیته واکنش منفی نشان دادند و در آن سالها کنش آنها چیزی همسان با پسامدرنیته بود که چند دهه بعد در جامعه ما چهره نشان داد. سوررئالیسم و فرمالیسم در جامعه‌ای که دچار کشمکش دو سویه شده و هر دو جانب آن و حتی سویه سوم نیز که به نفی هر دو سویه سنت و مدرنیته پرداخته است - و جامعه‌ای آرمانی و عاری از حکم‌روایی هر دو سویه سلطه را جستجو می‌کند - یعنی همه جناح‌های مبارزه‌جو از چپ تا راست هم، چندان مطلوب این گروه‌ها و محافل هنری قرار نمی‌گیرند و آنها چون موجی شورشگر می‌کوشند بر همه این جریانها بشورند. اما از آنجا که موج، همواره حرکتی مقطعی و نامتداوم دارد، نمی‌تواند تأثیر گسترده‌ای بر جامعه بگذارد و حتی موج گسترده‌تر بعدی نیز، که شعر حجم باشد و موجهای کوچکی که در میانه این موج آغازین و موج پایانی به وجود می‌آید، به دلیل مهیا نبودن بسترهای لازم برای مقبولیت در جامعه، اندک‌اندک فروکش می‌کند و وضعیت به حالت عادی باز می‌گردد. (۱۲) واکنش منفی در برابر اثر کتیویسم و رئالیسم که در آن سالها به صورتی انفجار آمیز، گستره تمام معرفت‌های بشری را در بر گرفته بود. «پس عجیب نیست اگر در گوشه‌ای از این دنیا گروهی بر می‌خیزند که برایشان دیگر عین، انسان نیست و عین را پشت سر انسان می‌گذارند تا به صورت پدیده‌ای ذهنی به او برخورد کنند و این پدیده ذهنی منظر دیگری است از آنچه گفتید "محصول شرایط اجتماعی - تاریخی" معینی هستند و یا باید باشند و بیانیه حجم در واقع محصول آن محصول است. محصول ضربه‌هایی است که آن محصول نخستین به ذهن ما و گروه ما زده است و تظاهرش به صورت حجم‌گرایی و یا کشف جهان حجم در تهران در آن سالها بروز کرده است؛ یعنی دستیابی به نوعی معرفت پنهان که در میان رابطه‌های چندگانه در میان فاصله‌های ذهنی (اسپاسمان = Espacement) و اسپاسمانتال تظاهر می‌کند؛ تولد می‌کند. این است که شاید به نوعی مکمل هم بودند؛ یعنی هر دو از یک رحم برخاستند و یا این جنبش ذهنی حجم رحمی نامرئی برای آن جنبش آرمانی بود» (رؤیایی، ۱۳۷۹، ص ۶۴-۶۵).

ویژگی‌های شعر حجم

الف) تخیل

- مبتنی بودن تصویرگریها بر تداعی و تجرید

- متکی بودن شعر بر دریافتهای مطلق و فوری و بی تسکین
- خلق واقعتهای ناب تر و شدیدتر از واقعیت روزانه و معمول
- طرد واقعیت و تصرف در شکل و حالات شیء به شیوه سوررئالیسم و تلاش برای رسیدن به ماورای واقعیت و بی نهایت و جستجوی علت غایی اشیا (به انتها نرسیدن خیال در انتهای شعر)
- پرش تند و سریع از سه بُعد طول و عرض و عمق برای طی کردن فاصله واقعیت تا تظاهر واقعیت و فاصله شیء تا آثار شیء
- استفاده از عناصر بصری و انتقام چشم در شدت عبور ذهن از میان فاصله‌های سه بُعدی / دریچه‌ای به اقلیم تازه تصویر گشودن
- خاستگاهی میان جذبه و جوشش و اراده و کوشش داشتن / نه با خودی، نه بی خودی
- رسیدن به استعداد ترکیب جمعی تصاویر یا شکل و خیال‌بندی
- ثبوت دادن به درون برای جهتگیری از نداها و جهت‌دهی به نداهای آن

ب) شکل و فرم

- معطوف بودن موضوع شعر به خود شعر و طرفداری از اصل هنر برای هنر
- استفاده از موسیقی پنهان در زبان گفتار و از ظرفیت موسیقایی نهفته در کلمات
- فرم‌گرایی در اوج (ایجاد پیوند ارگانیک بین اجزا و عناصر و دوایر تصویری شعر)
- شالوده شکنی از نظام استعاره با ایجاد فاصله بین مضاف و مضاف‌الیه و حرکت دادن به تصویر (ستیز با ایستایی استعاره‌ها و تشبیهات)
- نبودن کانون معنایی خاص در شعر و ساختار ستیزی
- نگرش سه بُعدی: فاصله، ایجاز، حرکت
- تبدیل شعر به مجموعه‌ای از ادغام تصاویر، زبان و ساختار

ج) عاطفه و اندیشه

- گریز از ایدئولوژی و تعهد و اعتقاد به درون متعهد و نه شعر متعهد (درون متعهد، شعر را تعهد گریز می‌کند).
- خشک و مصنوعی بودن کلام و اندک بودن عنصر احساس و عاطفه
- سهیم شدن خواننده در تکوین و تکمیل و حتی تأویل شعر به دلیل وجود ابهام در تصاویر و ساختار

- خصوصی و فردی و غیر اجتماعی بودن مفاهیم و موضوعات
- محدود نشدن به مرزهای هنری، جغرافیایی و زمانی / نگرش جهانی داشتن

(د) زبان

- برخورداری زبان و بیان از ابهامها و ترکیبها و تناسبهای درونی خاص
- وحشی و پرخشونت و کمال‌گرا بودن شعر، نه قشنگ و زیبا بودن آن
- توجه به جادوی عجیب واژه‌ها و نادل‌بستگی به فصاحت و جستجوهای زبانی
- تصرف در نحو و پیچیده کردن بیان

(گزاره‌های منفرد، ۱۳۷۷، ج ۱، ص ۳۳۸-۳۵۳؛ طلا در مس، ۱۳۷۱، ج ۳، ص ۱۵۰۳-۱۵۵۷؛
از سکوی سرخ (مسائل شعر)، ۱۳۵۷، ۱۵۵ - ۲۷۹؛ گزینۀ اشعار یدالله رویایی، ۱۳۷۹، ص
۱۵-۶۷؛ «گفت و گویی با یدالله رویایی»، محمد حسین مدل: مجله عصر پنجشنبه، شماره
۶۶/۶۵، ۱۳۸۲، ص ۱۳-۱۶؛ «مبانی نظری شعر حجم و لب ریخته‌های رویایی»: مجله بایا،
شماره ۴۱، ۱۳۸۵، ص ۵۸-۸۴؛ «دیروز، امروز و فردای شعر» («گفتگو با یدالله رویایی ۱
»، ۱۳۷۰، ص ۱ / ۱۱۰-۱۱۲؛ تاریخ تحلیلی شعر نو، ۱۳۷۷، ج ۳، ص ۷۳۴-۷۴۶).

اما به رغم همه این توضیحات، باید به این واقعیت صادقانه اعتراف کرد که به وسیله
منتقدان و محققان دیگر نیز بازگو شده است که هم دفاعیه‌های ضعیف طرفداران شعر
حجم و هم شاعرانگی و ناخرسندکنندگی بیانیه شعر حجم در تحلیل چستی و چرایی و
چگونگی و در مجموع، ماهیت حجم‌گرایی به گونه‌ای است که نمی‌تواند این شیوه شعری
را به عنوان یک جریان جدی و جان‌دار و برخوردار از هویت مستقل در ادبیات معاصر
ایران مطرح کند. بر این اساس است که اغلب شاعران و منتقدان، هیچ‌گونه دیگرسانی بین
شعر حجم و سایر شیوه‌ها سراغ نمی‌دهند: «[یزدان سلحشور در مقام مخالف شعر حجم]:
اگر بنده به عنوان یک منتقد و محقق بخواهم یک شعر حجم را از شعر موج نو یا شعر موج
ناب یا شعر هفتاد - با همه نخله‌هایش - تشخیص دهم، ملاک تشخیص من چه خواهد بود؟

[شمس] آقاجانی: من بشخصه نمی‌توانم تشخیص دهم!

باباچاهی: به نظر من هم ملاکی وجود ندارد!

[مظفر] رویایی [در مقام مدافع شعر حجم]: بگذارید رو راست بگویم: هیچ ملاکی!

(سلحشور، ۱۳۸۵، ص ۳۴)

نتیجه

شعر حجم یکی از جریانهای شاخص شعری در نیمه دوم از دهه ۴۰ تا ۵۰ خورشیدی بود که از درون جریان موج نو به درآمد که پیشتر در نیمه اول این دهه به عرصه وجود پا گذاشته بود و در مقایسه با آن از اصول و آموزه های مشخص و ملموس و مقبولتری برخوردار بود. این جریان با اینکه توسعه و تداوم چندانی در ادبیات ایران پیدا نکرد برای مدت زمانی محدود، فضای شعری نشریات و محافل هنری را به تکان و تغییر در شیوه ها و نگرشها واداشت و مخاطبان را با گونه ای دیگر از تجربیات شاعرانه آشنا کرد. بعضی از حساسیتهای این جریان در حوزه فرم و زبان و اندیشه و تخیل عبارت بود از: تمرکز بر تداعی و تجرید، فراروی از واقعیت به سوی فراواقعیت، ترکیب تصویرهای شهودی و الهام آمیز با واقعیتهای بیرونی و بصری، گرایش اساسی به فرم و موسیقی کلمات و جملات، معناگریزی و ساختار ستیزی، خشکی و خشونت کلام و بی اعتنایی به عنصر احساس و عاطفه و ایدئولوژی. اما در زمینه سازی و شکل دهی به این جریان شعری، مثل بسیاری از پدیده های هنری و فرهنگی دیگر، عوامل بسیار متعدد و گوناگونی دخالت داشت که در اینجا فقط می توان به صورت فهرستوار به آنها اشاره کرد: اصلاحات ارضی و فضای نسبتاً باز سیاسی و افزایش فعالیتهای هنری و انتشاراتی، پر شمار شدن شاعران و فراوانی سلیقه ها و صداها، جستجوگری و نوجویی جواترها و خستگی آنها از سیاست و اختناق و دزدگی از شیوه های شعری معاصران، رقابت و حسادت و شور و حرارت در جوانان و تغییر نگرش در شماری از آنان، تأثیر پذیری از مکاتب ادبی و جریانهای شعری اروپا، ایجاد هم آمیختگی بین شیوه شعری و سلوک هنری در موسیقی و نقاشی، شوریدن بر اصحاب سیاست و ایدئولوژی و شتابگیری تمایل به نوگرایی در همه ارکان جامعه و فراتر از همه آنها، همیشگی بودن نیاز به نوآوری در ناموس طبیعت.

فهرست منابع

۱. احمدی، احمدرضا. (۱۳۸۴) (مرداد). «به کی تلفن کنیم؟» گفت و گو با: مجله هفت. شماره ۲۲
۲. احمدی، احمدرضا. (۱۳۷۱). همه آن سال ها. چاپ اول. تهران: نشر مرکز.
۳. احمدی، احمدرضا. (۱۳۸۳). (شهریور و مهر). گفت و گو با: مجله عصر پنجشنبه، شماره ۸۰/۷۹
۵. بابا چاهی، علی. (۱۳۷۷) و (۱۳۸۰). گزاره‌های منفرد. تهران. ج ۳ (جلد ۱، نشر نارنج، ۱۳۷۷- جلد ۲ و ۳، سپنتا، ۱۳۸۰).
۶. براهنی، رضا. (۱۳۷۱). طلا در مس. تهران: نشر مؤلف. ج ۳.
۷. رؤیایی، یدالله. (۱۳۵۷). از سکوی سرخ (مسائل شعر). به اهتمام حبیب الله رؤیایی. تهران: مروارید
۸. رؤیایی، یدالله. (۱۳۷۰). (آذر و بهمن و اسفند). «دیروز، امروز و فردای شعر» («گفتگو با یدالله رؤیایی ۱»): مجله کلک ۲۱. آذر ۱۳۷۰؛ و («گفتگو با یدالله رؤیایی ۲»): مجله کلک ۲۳-۲۴. بهمن و اسفند ۱۳۷۰.
۹. رؤیایی، یدالله. (۱۳۷۹). گزینۀ اشعار یدالله رویایی. تهران: مروارید
۱۰. رؤیایی، یدالله. (۱۳۷۱). لبريخته‌ها. شیراز: نوید.
۱۱. رؤیایی، یدالله. (۱۳۸۲) (شهریور). «گفت و گویی با یدالله رؤیایی». محمد حسین مدل: مجله عصر پنجشنبه. شماره ۶۶/۶۵.
۱۲. رؤیایی، مظفر. (۱۳۸۵). (بهار). «مبانی نظری شعر حجم و لب ریخته‌های رؤیایی»: مجله بایا. شماره ۴۱.
۱۳. سپهری، سهراب. ۲۵۳۵ (۱۳۵۵). هشت کتاب. تهران: کتاب خانه طهوری.
۱۴. سلحشور، یزدان. (۱۳۸۵) (بهار). «حدس بزن چه کسی برای تعریف "حجم" می آید!». مجله بایا. شماره ۴۱.
۱۵. شاملو، احمد. (۱۳۷۶). همچون کوچهای بی انتها. چاپ چهارم. تهران: نگاه.

۱۶. شاملو، احمد. (۱۳۷۲). **در بارهٔ هنر و ادبیات، گفت و شنودی با احمد شاملو**. به کوشش ناصر حریری. چاپ سوم. بابل. نشر آویشن و نشر گوهرزاد.
۱۷. لنگرودی، شمس. (۱۳۷۷). **تاریخ تحلیلی شعر نو**. تهران: مرکز. ۴ ج
۱۸. نوری علاء، اسماعیل. (۱۳۷۳). **از موج نو تا شعر عشق**. تئوری شعر. لندن؟. بی نا.