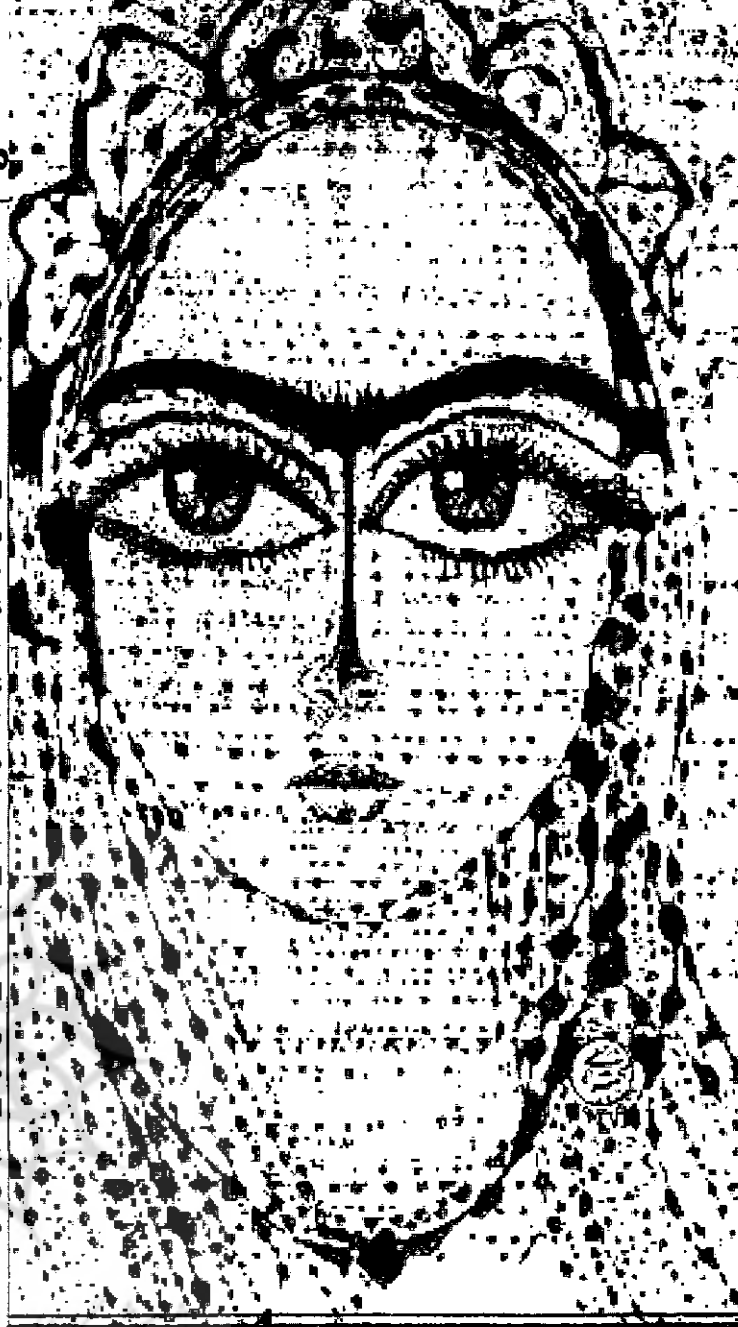


مصطفی علی‌پور

گزینهٔ اشعار سید علی صالحی

ناشر: مروارید

چاپ اوّل/ تهران ۱۳۸۳

سادگی را من از نهان یک ستاره آموختم
پیش از طلوع شکوفه بود شاید
با یاد یک بعد از ظهر قدیمی
آن‌قدر ترانه خواندم
تا تمام کبوتران جهان، شاعر شدند

(گزینهٔ اشعار/ صفحه ۴۷)

گزینهٔ اشعار صالحی از گزینهٔ هفت‌دفتر از آثار منتشرشدهٔ او با یک «نامه ـ نقد» خواندنی از سیمین بهبهانی به‌جای مقدمه، فراهم آمده است. و البته با تصویری سیاه و سفید از شاعر در صفحهٔ نخست کتاب و شعری به دستخط وی در پسین آن به‌نام «دارد باران می‌آید» به‌جای «باران دارد می‌آید».

۱ـ سیمین بهبهانی در نامه ـ نقد خود بر شعر صالحی، ضمن ستایش از او به‌خاطر قطعهٔ «دریغا ملاّعمر» که سروده‌ای‌ست دربارهٔ افغانستان، طالبان و زنان بُرقع‌بند آن، به ویژگی‌های شعر شاعر اشاره می‌کند و توانایی‌ها و ظرفیت‌های زبان او را برمی‌شمارد و با زبانی صریح ـ که اندک‌مایه مادرانه نیز هست ـ کاستی‌های پاره‌ای قطعات را گوش‌زد می‌کند. مثلاً دربارهٔ «نامه‌ها» به صراحت می‌گوید: «محتوای این نامه‌ها پیامی یا مقصودی ندارد، تصوراتی‌ست که از یک ذهنِ مخمور برمی‌آید...»(صفحات ۱۳ و ۱۲). تأکید خانم بهبهانی بیشتر بر سادگی بیان است. به گمان او هرچه شاعر بیشتر به توانایی دست می‌یابد، کارش ساده‌تر می‌شود. و تأکید می‌کند که منظورش از سادگی، در پسند عوام بودن نیست. تفکر و فرهنگ جای خاصی در شعر دارد(صفحه ۱۶) و ضمن تأکید بر قطعهٔ «دریغا ملاّعمر» و ارزش‌های آن به او یادآور می‌شود که «هنوز اول راه است، حتی برای من که مادرت هستم. دست‌یافتن به اوج، متضمّن رنج فراوان است...»

خواندن شعر صالحی با این پیش‌ذهن که به گفتهٔ وی «شعر گفتار است»، آسان می‌نماید و مشکلی نیز نمی‌افتد. زبان ساده، ایجاز و عناصر واژگانی گفتار، در شعر هر شاعری می‌تواند نمود داشته باشد. صالحی نیز مثل همهٔ شاعران پُرکار، هم شعر خوب دارد و هم شعر متوسط و هم اندک‌مایه متأثر از دیگران. مانند قطعهٔ «به همین سادگی». سطرهای «به یادآر/ سال زلال یقین و یگانگی را به یاد آر...» که شعرهای «از عموهایت» و «و نگاه کن» از شاملو را به یاد می‌آورد. همین‌طور شعر ششم از کتاب ششم(صفحه ۲۴) به همان پرداخت معناشناختی:

هی چاقوی کند کهن‌سال...!
به آشپزخانه‌ات برگرد
هنوز چیزهای بسیاری هست
که به تساوی تقسیم نکرده‌اند...

که می‌تواند یادآور زبان و معنای سطرهای زیر از شاملو باشد:

ای کاش می‌توانستند
از آفتاب یاد بگیرند
که بی‌دریغ باشند...
و کاردهاشان را جز از برای قسمت کردن بیرون نیاورند

البته با این تمایز که زبان صالحی زبانی ساده‌تر است.

۲ـ سادگی زبان صالحی همه‌گاه با توفیق یار نیست. این زبان گاه او را بدون شک در ورطهٔ شعار و نثر می‌اندازد:

تمام زنان
رخت‌شویان و کارگران
مادران منند.

(صفحه ۴۳)

اصلاً می‌ترسیدم از کسی بپرسم که این‌همه پنجره برای چیست؟
این‌همه آدم چرا به سلام آدمی پاسخ نمی‌دهند...

صالحی نیز مثل همهٔ شاعران پُرکار، هم شعر خوب دارد و هم شعر متوسط و هم اندک‌مایه متأثر از دیگران. مانند قطعهٔ «به همین سادگی»

(صفحه ۱۴۰)

غروب است

غروب پنجم فروردین ما در حوالی ایستگاه دوری در اهوازیم

می‌گویند سر ساعت سه و نیم بعدازظهر

قطاری از این‌جا خواهد گذشت

(صفحه ۲۱۶)

البته بخش عمده‌ای از سادگی‌های زبان صالحی را شاید بتوان در تئوری‌های او از شعر گفتار جست‌وجو کرد. شعری که به گفتهٔ وی «نفی خودکامگی زبان است» [روزنامهٔ یاس نو، دوشنبه ۱۹ آبان ۱۳۸۲ صفحهٔ ۱۱. صالحی در مصاحبه‌ای می‌گوید: «جانشین کردن شعر زبان به جای زبان شعر، یعنی عبور از عصر استبداد زبان و رسیدن به دوران دموکراسی در زبان.» و در جایی دیگر شعر گفتار را مولود شعر زبان می‌داند (شعر در هر شرایطی، صفحهٔ ۱۴۷)]. زبان گفتار سلطهٔ زبان ممتاز و استبداد زبان آرکائیک را کم‌رنگ می‌کند [مخاطبان شعر آرکاییک، تنها مردگانند، این نیز از حرف‌های صالحی دربارهٔ شعر خویش است.(شعر در هر شرایطی، صفحهٔ ۱۴۸)]. امّا نباید فراموش کرد که شعر گفتار اگر بر پایهٔ زبان گفتار شکل گرفته باشد، باید به عناصر فولکوریک این زبان نیز متعهد باشد که دست‌کم آن‌چنان که انتظار می‌رفت، نیست. یک بار صالحی در تأیید این گفتهٔ نصرت رحمانی که شعر گفتار را ریشه‌دار در روح و زبان فولکوریک می‌دانسته، اشاره می‌کند که رحمانی تنها به بخش کوچکی از متن گفتار اشاره کرده است [همان‌جا، صفحهٔ ۱۴۷ (شعر در هر شرایطی، سیدعلی صالحی، نشر نگیما، چاپ اوّل/ بهار ۱۳۸۲]. اگر عناصر فولکوریک مواد شعر گفتار است، غیبت این عناصر بی‌تردید اهداف شاعر را در ارائهٔ زبان گفتار برآورده نمی‌سازد. هرچند عناصر زبانی گفتار، گاه بسیار برجسته خود را در متن نشان می‌دهد:

کجای کاری چکاوک غمگین

در هیر و ویر صحبت خرداد و خیال آسمان بودی...

(صفحه ۲۲۷)

می‌گویند این خطّ باد و این هم نشانی نی...

کوتاه بیا

(صفحهٔ ۲۶۸)

حالا از همهٔ این‌ها گذشته

بگو...

(صفحه ۱۳۴)

بازی‌های زبانی که اتّفاقاً گاه بازی خوبی هم از آب درمی‌آید، چندان نمی‌تواند با مبانی گفتار جور دربیاید و جزو همان ـ به گفتهٔ شاعر ـ استبداد زبانی‌ست:

هرچه هست، همین است:

از همه گریزانیم، از همهمه گریزانیم

(صفحه ۱۱۱)

صبوری می‌کنم تا طلوع تبسّم، تا سهم سایه

تا سراغ همسایه...

(صفحه ۱۲۹)

نمادهای تکراری و کلیشه‌ای مثل شب، چراغ و... کم و بیش در زبان صالحی حضوری تاریک و روشن دارند. که از همان استبداد زبانی معروف ناشی می‌شود:

ما اشتباه می‌کنیم

که از چراغ، انتظار شکستن شب داریم

شب سرانجام خودش می‌شکند

(صفحه ۱۶۹)

۳ـ صالحی همان‌طور که فکر می‌کند، می‌نویسد؛ به زبان مادری، به لهجهٔ بومی. کوشش می‌کند، بیانش را از چهارچوب زبان خودکار دور سازد و برجسته‌سازی را نه در هنجارگریزی زبانی، بل‌که در ترکیب تصاویر و خلق فضا جست‌وجو کند. اگر چند ترکیب واژگان هم‌چون آن‌چه در این عبارت‌ها آمده است در شکل کلّی زبانش چندان تأثیر نمی‌گذارد و البته بر توانایی‌های زبانی متن می‌افزاید و بیان‌گر انرژی خلّاق شاعر در شناخت و گسترش ظرفیت‌های زبان است:

سقّاخانه‌های کوچک دخیل
بنُبست طولانی آن هم دور
توکل روشن حالا بیا تا بعد...
پس کی خواهد آمد
علاقهٔ تا آخرین دقیقه...
(صفحه ۱۷۳-۱۷۲)

و البته در همهٔ این واژه‌سازی‌ها تناسب موسیقایی از نظر شاعر دور نبوده است. مثل کوه و کلاله، بوی و بوسه، کبریت وکبوتر، خم خراب، سار سربریده و...

۴ ـ دغدغه‌های صالحی، فقط دغدغه‌های او نیستند، پرسش‌های بزرگ مردمند که از حنجرهٔ او برمی‌آیند. آن‌جا که از نگاه نادرست و طعنهٔ تاریک می‌ترسد و وقتی از جنوب آمد و لهجه‌اش شبیه سؤال و ستاره بود، در حوالی میدان توپخانه یا کوچه‌های سرچشمه می‌ترسید از کسی بپرسد این‌همه پنجره برای چیست و اصلاً به قول او چرا این همه آدم به سلام او پاسخ نمی‌دهند (صفحه ۱۴۰) و اصلاً چرا هیچ‌کس از او نپرسید: هی ساده! تو اهل کجایی؟ در میدان هروی کودکی بر جدول شکستهٔ جاده نشسته است و همشهری، کیهان، کبریت، کوپن و سیگار در دست و رفت و آمد بی‌نشان هزار پای پیاده را می‌نگرد. نه مردی با اسب می‌آید و نه مردی در باران می‌رود... (صفحه ۱۶۱). با این‌همه نعلین استبداد ملّاعمر مویه‌های زنان بُرقع‌پوش را از یاد نمی‌برد و از زبان زن بُرقع‌پوش می‌نویسد:

تو پیرم کردی ملّاعمر

مگر مرا به جرم کلام حرام

از پیچ و تاب تازیانهٔ باد آفریده‌اند که در سرزمین تو زاده شدم

(صفحه ۲۴۹)

آن‌گاه دریغی می‌گوید که دریغ هزار سال زن مسلمان است که به هیچ گرفته شده است:

دریغا ملّاعمر

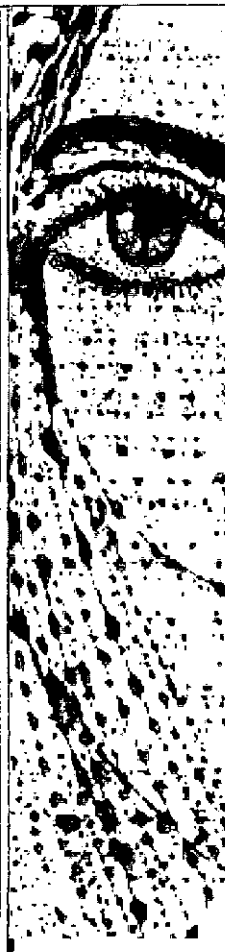
ای کاش می‌دانستی

تو را نیز به گمانم

زنی زاییده است

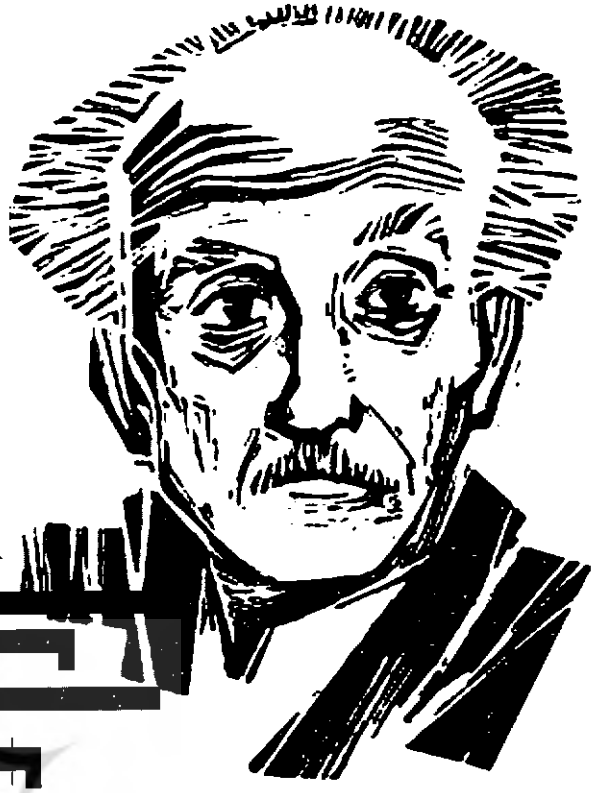
(صفحه ۲۵۱)

□□□



البته بخش عمده‌ای از سادگی‌های زبان صالحی را شاید بتوان در تئوری‌های او از شعر گفتار جست‌وجو کرد شعری که به گفتهٔ وی «نفی خودکامگی زبان است

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



«شعر نو» برای مبتدیان جوان

مؤلف: مسعود خیّام

ناشر: ابتکار نو

چاپ اوّل/ تهران، ۱۳۸۴

در ضرورت چاپ چنین آثاری برای (به گفتهٔ مؤلف) مبتدیان جوان تردیدی نیست. شاید یکی از دشواری‌های شاعران و آغازگران جوان و از دلایل رویکرد نادرست به برخی جریان‌های رادیکال شعری در یک و دو دههٔ اخیر فقدان شناخت درست شعر امروز، بایسته‌ها و شایسته‌ها و قلّه‌های بلند آن باشد. مؤلّف محترم، مسعود خیّام، می‌کوشد تا جایی که ممکن است ارزش‌ها و مؤلّفه‌های ساختاری و به‌ندرت زیبایی‌شناختی شعر شاعران امروز را به جوانان بشناساند. این تلاش نویسنده صرف‌نظر از میزان اثربخشی آن قابل احترام است. با این‌همه هرکسی می‌داند که در نوشتن برای جوانان و نوجوانان «چگونه نوشتن» می‌تواند مهم‌تر از «چه نوشتن» باشد. زبان و عناصر زبانی، به‌ویژه واژگان در چنین نوشتارهایی باید با وسواس و دقتی فنی و ذوقی خاص انتخاب شود. مؤلفه‌ای که مؤلف چندان‌که می‌بایست بدان اهمّیت نداده است. سطرهای پُرشماری را می‌توان از متن این کتاب یافت که از نظر ویژگی‌های نثر معیار آموزشی در سطح بسیار نازلی قرار می‌گیرند. مؤلّف در جایی در توصیف نیما می‌نویسد:

«یک آدم لاغر و مُردنی... که پدر و مادر باحالی داشته... (صفحه ۳۷)»

و در جایی دیگر در وصف سلسلهٔ قاجار می‌نویسد:

«یک سلسلهٔ محشر که اسمش قاجاریه بود، خیلی باحال بود، اصلاً اهل کار و کاسبی و درس و مشق نبود و از صبح تا شب، سر کوچه با بچه‌ها بازی و عشق و حال می‌کرد. این باحال‌ترین سلسلهٔ پادشاهی ممکن بود... (صفحه ۳۳)»

به واژه‌های «لاغر و مُردنی» (دربارهٔ نیما)، «باحال» و «عشق و حال» دقت کنید. مؤلّف شاید گمان می‌کند چنین عناصر واژگانی می‌توانند به صمیمی‌تر شدن زبان نوشتاری او کمک کنند. گمان درستی است، امّا باید بداند صمیمیتی که از چنین عناصر زبانی به وجود می‌آید خاصّ ایستگاه‌های مسافرکشی و بنگاه‌های املاک و مشاورین مسکن است. نه مخصوص متن‌های پژوهشی و آموزشی، آن هم برای نوجوانان.

و البته گاه زبان مؤلّف چندان غیر جدّ می‌شود که مخاطب درنمی‌یابد که بالاخره مقصود او چیست؟ یک‌جا می‌گوید: «اگرچه ریشه‌های شعر نو در مشروطیت است؛ امّا به‌وجودآورندهٔ اصلی شعر نو رضاشاه کبیر بود. می‌پرسید رضاشاه دیگه کیه؟ او یک پادشاه دیکتاتور بود که ظلم‌های بزرگ کرد، به‌همین علّت به او بزرگ می‌گفتند.(صفحه ۳۲)»

بعید می‌دانم مخاطب جوان، مقصود نویسنده را به‌درستی دریابد. به‌ویژه در این عبارت که: «به‌وجود آورندهٔ اصلی شعر نو رضاشاه کبیر بود(!)»

چنین نثری که گاه به شوخی درمی‌آمیزد، ناگهان بسیار سخت و روشنفکری می‌شود و مؤلّف از اصطلاحات و عنصری بهره می‌برد که باتوجّه به سطحی که برای پیوند با مخاطب جوان در نظر گرفته است، ناهنجار و غیرمتعارف جلوه می‌کند. به این عبارت توجه کنید:

«دلیل اصلی اختراع شعر نو، فشار غیرمادّی دیکتاتوری بر بدنهٔ روشنفکری این مرز و بوم از بیرون و تجدّدطلبی این بدنه از درون بود (صفحه ۳۸)». آن‌گاه بمباران اصطلاحات عجیب و غریب (دست‌کم برای مخاطبان جوان) آغاز می‌شود. مثل: سانتی‌مانتالیزم، آکوستیک کلام، ابتذال، سمبولیزم، گام تعدیل‌شده (درموسیقی) ... و نام‌های موسیقی دانانی چون باخ، هایدن، شومان و اصطلاحاتی چون موسیقی کلاسیک، کلاسیک

دلیل اصلی اختراع شعر نو، فشار غیرمادّی دیکتاتوری بر بدنهٔ روشنفکری این مرز و بوم از بیرون و تجدّدطلبی این بدنه از درون بود

رُمانتیک، رمانتیک متأخّر، امپرسیونیزم، موسیقی آتونال، مدولاسیون، کالانس و... را بدون هیچ توضیح و تعریف کارشناسانه‌ای ردیف می‌کند. بی‌آن‌که چندان زمینهٔ ضرورتی را برای نام بردن این همه اسامی فنی موسیقی غرب فراهم آورد (صفحات ۴۳ و ۴۴ و ۴۵). این دوگانگی زبان تقریباً در بخش‌های عمدهٔ کتاب حضور دارد.

دربارهٔ واژهٔ «نیما» نیز به نظر می‌رسد توضیح مؤلّف چندان دقیق نباشد، برخلاف نظر ایشان نیما، نام خود را تصادفاً بر پایهٔ ترکیب و پیوند چهار حرف الف، م، ن و ی برنگزیده است (صفحه ۳۸). «نیما» نام یکی از اسپهبدان طبرستان (تبرستان) و نام محال نیمارستاق است.[مجموعهٔ اشعار نیمایوشیج، به کوشش ابوالقاسم جنّتی عطایی، بنگاه مطبوعاتی صفی‌علیشاه، صفحه ۱۳۴، صفحه ۱۹] اما نوشتهٔ مؤلّف در این‌باره خواندنی است:

«... نیما پدر و مادر خیلی باحالی داشته که اسم بچّه‌شان را قبل از این که شعر نو به وجود بیاید و نیمایی در کار باشد، گذاشتند نیما. البته آن‌ها اسم بچّه‌شان را گذاشتند علی، امّا خود علی‌آقا آمد به چهارتا از مهم‌ترین حرف‌های الفبای فارسی نگاه کرد: الف، م، ن، ی. با این چهارتا حرف می‌شود کلمات امین، مانی، مینا، یمان، نامی و مانند این‌ها را ساخت که قبلاً ساخته بودند، اما هیچ‌کس نیما نساخته بود. علی که شجاعت نوآوری داشت توی دلش فکر کرد: ما می‌آییم از حروف همگانی استفاده می‌کنیم، امّا در جایی که همه‌جور کاری قبلاً شده، کار تازه می‌کنیم و اسم خودمان را نیما می‌گذاریم...» (صفحه ۳۸-۳۷)

مؤلّف در برخی تعاریف نیز دچار اشکال می‌شود. در بیت: توانا بود، هرکه دانا بود/ ز دانش دل پیر بُرنا بود، عبارت «نابُود» را قافیه می‌داند! و می‌نویسد: «عبارت «نابُود» که در انتهای هر مصرع آمده است، قدیمی‌ها به این می‌گفتند قافیه.» (صفحه ۲۶)

در حالی که حرف «ا» در دانا و برنا حرف قافیه است و «دانا و برنا» کلمهٔ قافیه. و «بُود» ردیف است. همین اشتباه را در جایی دیگر، دوباره مرتکب می‌شود. در بیت: باغ مرا چه حاجت سرو صنوبر است/ شمشاد خانه‌پرور ما از که کمتر است، «بَر است» را قافیه می‌داند (= صفحه ۲۸ و ۲۷)

به نظر می‌رسد مؤلّف وزن شعر را هم مانند قافیه به‌درستی نمی‌داند و نمی‌شناسد. و این، آشنایی و دانش وی را در عروض اندک‌مایه نشان می‌دهد. هم‌چنان که در جایی وزن قطعهٔ «وارطان» اثر «الف. بامداد» را وزن رباعی می‌داند. (صفحه ۱۹۷) حال آن که وزن وارطان: مفعول فاعلاتُ مفاعیل فاعلن (وارطان سخن بگو/ مرغ سکوت جوجهٔ مرگی فجیع را/ در آشیان به بیضه نشسته است) از شاخه‌های بحر مضارع است و با رباعی نه هم‌بحر است و نه هم‌وزن. که رُباعی (معروف‌ترین وزن آن: مفعول مفاعلن مفاعیلن فاع) از شاخه‌های بحر هزج است. [در این‌باره نگاه شود به «وزن و قافیهٔ شعر فارسی»، اثر تقی وحیدیان کامیار، مرکز نشردانشگاهی، چاپ اوّل، ۱۳۶۷ و «آشنایی با عروض و قافیه» اثر سیروس شمیسا، چاپ اوّل، ۱۳۶۶.]

مؤلّف محترم از میان همهٔ شاعران بزرگ فارسی فقط چهار شاعر را بزرگ می‌داند و برمی‌گزیند و به مخاطبان جوان خود معرّفی می‌کند. این شاعران عبارتند از: فردوسی، مولوی، سعدی و حافظ. و برای چنین گزینشی هیچ دلیل ضابطه‌مند و محکمه‌پسندی نمی‌آورد. و روشن نمی‌کند چرا رودکی (دست‌کم به‌عنوان یک آغازگر)، عطّار (به‌خاطر حماسهٔ عرفانی‌اش در منطق‌الطیر و تأثیر شگفت‌انگیز و غیرقابل انکار آن بر مولوی به‌ویژه در خلق مثنوی معنوی)، نظامی(با داستان ـ سروده‌هایش و بنیادگذاری نوعی داستان‌سرایی در شعر فارسی) و صائب (با ریزه‌کاری‌ها و ظریف‌نگری‌های تصویری و شعبده‌بازی‌های خیالش) از دیدرس گزینش وی دورمانده‌اند. و درست از همین منظر است که او را به این داوری غیرعلمی، شخصی و عجیب می‌رساند که: «تود درصد شعرنو معنا ندارد.»(!) (صفحه ۳۱) و تصریح و تأکید می‌کند که «شعر نباید معنا داشته باشد، باید وجود داشته باشد» (صفحه ۴۶). روشن نیست از نظر مؤلّف «وجود داشتن شعر» یعنی چه؟ و اصلاً آن نوددرصد شعر بی‌معنا «وجود» دارند یا نه؟ معنا داشتن با وجود داشتن چه تعارضی دارند و مرزشان کجاست؟ در بحث نمادها و تعریف سمبولیزم با وجود کُلّی‌گویی‌های تکراری و کلیشه‌ای، حرف‌های شنیدنی و خواندنی دارد، حتّی برای جوانان (صفحه ۴۱). امّا آشکار نیست چرا مؤلّف می‌کوشد به هر طریق ممکن همهٔ واژه‌های شعری نیما را سیاسی تعریف کند (صفحه ۴۲) و یا از درون بیشتر شاگردان نیما یک مبارز سیاسی بیرون بکشد؟ «آی آدم‌ها» را به‌درستی شعر اجتماعی می‌خواند، امّا غیرمستقیم ولی به وضوح و بدون هیچ استدلال محکمه‌پسندی این شعر نیما را متأثّر از بیت معرفتی حافظ «شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین حائل...» می‌داند و این تناقضی آشکار است.

مؤلّف در بیشتر تأویل‌هایش از شعر امروز، بیشتر شبیه کسی می‌شود که می‌خواهد چیزهای ذهنی‌اش را جایی بنویسد، یا با کسی بگوید تا گم نشوند. و به‌همین سبب بارها دچار کُلّی‌گویی می‌شود، که فاقد ارزش‌های آموزشی است. مثلاً دربارهٔ هر شاعر ادّعا کرده است که فقط چند شعرش (با ذکر رقم) تاکنون فرسایش روزگار را تاب آورده است و یا شیفته‌وار توصیه می‌کند اگر می‌خواهید شعر امروز را بخوانید، شاملو را بخوانید کافی است (صفحه ۲۰۸). دربارهٔ کتیبهٔ استاد اخوان ثالث می‌نویسد: «برای من «کتیبه» تصویرهای علمی از جنس عکس‌های استانلی کوبریک را به یاد می‌آورد، از فیلم راز کیهان» (صفحه ۱۰۴) و نه «کوبریک» را برای مخاطبان مبتدی‌اش معرّفی می‌کند و نه «راز کیهان» را و نه دلایل این تداعی را...

مؤلّف تقریباً تمامی حرف‌های مثلاً آموزشی خود را دربارهٔ نیما، اخوان، شاملو، فروغ و سپهری عرضه می‌کند. وقتی به شاعرانی چون کسرایی، شاهرودی، نادرپور، مصدق و... می‌رسد، کفگیر به ته دیگ می‌رسد و به آوردن تنها نمونهٔ شعرشان بسنده می‌کند. تنها در معرّفی ضرورت‌ها و ارزش‌های فرهنگی و تاریخی آرش کمانگیر اثر سیاوش کسرایی اندک‌مایه گریزی می‌زند به پادشاهی منوچهر و ظهور آرش. و چنین می‌نویسد: «در اثر حکومت بد و غلط حکام ایرانی، مردم به شدّت پریشان‌روزگار شدند، آنان که می‌توانستند به لس‌آنجلس آن روزگار که توران باشد، گریختند یا مهاجرت کردند...» (صفحه ۲۸۵). ظهور آرش و آن تیرافکندن شگفتش در روزگار منوچهر بوده است که به تصریح شاهنامه و پاره‌ای منابع دیگر جزو حکّام جور و ظلم نبوده است. مؤلّف به منبعی که نشان دهد آدم‌ها از ظلم منوچهر به توران و به قول مؤلّف محترم لس‌آنجلس گریختند، اشاره‌ای نکرده است...

کتابی به عنوان «شعر نو برای مبتدیان جوان» که می‌توانست به پشتوانهٔ فهرست بالابلندی از منابع و مآخذ معتبر و ارزشمند دربارهٔ شعر امروز شکل بگیرد، فاقد نه‌تنها نمایهٔ مختصری از منابع که حتّی یک مورد پاورقی و پی‌نوشت است. یعنی بی‌بهره از پایین‌ترین سطح استانداردهای آموزشی و پژوهشی. همین.

به نظر می‌رسد مؤلّف وزن شعر را هم مانند قافیه به‌درستی نمی‌داند و نمی‌شناسد. و این، آشنایی و دانش وی را در عروض اندک‌مایه نشان می‌دهد