# رنگین کمان وهم

عنایت سمیعی



پویایی هنر نوین و شتاب بی‌درنگ آن به‌پیش، منبعث از پویش حیات معاصر است. اگر یافتن و دریافتن علل و اسباب پدیده‌های علمی نو در چارچوب علم میسور باشد، در گسترهٔ هنر مقدور نیست؛ هم از این‌رو دلایل دگرگونی‌های هنری به‌دو عامل روبنا و زیربنا ــ فرهنگ، اقتصاد ــ کاهش‌ناپذیر است. از سوی دیگر در هر دگرشد هنری، همواره عناصری از واپسگرایی چه در هیأت هنرمند و دوستدارش و چه در متن آثار نو، بر دوام خود پای می‌فشارد. به‌عکس، آثار بزرگ هنری، بذر هنر پس از خود را در خود می‌پرورد. فلسفهٔ هنر نو، واکندن از چنبر اکنون و پیوستن به‌آینده است. هنر نو از «بودن» سر باز می‌زند و به«شدن» تن می‌سپرد. از این چشم‌انداز، هنوز مکتبی از راه نرسیده و چهره ننموده است که مکتب نوظهور دیگری به‌میدان درمی‌آید و نوشدن‌های پیاپی در بین خود فاقدِ وحدت و هماهنگی و پیوستگی درونی و بیرونی است. به‌عکس، نو شدن در هنر کلاسیک به‌معنای قطع پیوند با گذشته نبود. و دگرگونی با حفظ وحدت و هماهنگی و پیوستگی تحقق می‌یافت. سعدی می‌گوید:

ز کعبه روی نشاید به‌ناامیدی تافت　　کمینه آنکه بمیریم در بیابانش.

حافظ می‌گوید:

جمال کعبه مگر عذر رهروان خواهد　　که جان تشنه‌لبان سوختِ در بیابانش

هوشنگ ابتهاج شاعر معاصر می‌گوید:

نقش و نگار کعبه نه مقصد و شوق ماست　　نقشی بلندتر زده‌ایم آن نگار کو

همین وحدت صُوَر عینی موجود در ا بیات و هماهنگی مألوف بین اجزاءِ و پیوستگی تقریبی عناصر عینی و ذهنی از شاعری به‌شاعر دیگر، راه بردن به‌رمز و راز آثار کلاسیک را ممکن می‌کند. به‌دیگر سخن مخاطب شعر کلاسیک از سویی با جهانی روبرو است که به‌پیشینهٔ آن وقوف دارد و از دیگرسو خود در آن فضا بسر می‌برد. این جهان، همسایهٔ دیوار به‌دیوار جهان عینی و ذهنی اوست.

امّا شعر امروز در سیر تحول خود هر بار وحدت، هماهنگی، پیوستگی به‌دست‌آمده یا نیامده را فرومی‌هلد و به‌سلسله‌ای از تداعی‌های ذهنی نوظهور رو می‌آورد. از این‌رو تفاوت و تفارق ذهن و زبان شاعران امروز با یکدیگر چنان است که در نگاه آنان از پدیده‌ای واحد صُوَر گونه‌گون می‌تراود. نیما می‌گوید: هست شب / همچو ورم کرده تنی، گرم، دراستاده هوا / تشبیه غریب و نحو نامتعارف است.

محمد حقوقی می‌گوید: شبِ همیشهٔ نیهای استخوانی تو بر لبِ همیشهٔ مرگ.

قید تکرار «همیشه» به‌صورت صفت نحو جمله را از هنجار طبیعی خارج کرده است. نیهای استخوانی، استعاره از وجودی رو به‌کاهش و در حال نزع است که به‌تناسب نی به‌لب گره خورده است و لب با صفت همیشه، شبِ همیشه را تداعی می‌کند و شب و نی و لب با میانجی‌های خود به‌مرگ می‌رسند فعل جمله به‌قرینهٔ معنوی محذوف است و اجزاءِ کلام چنان درهم تنیده‌اند که واکندنشان از هم مقدور نیست.

احمدرضا احمدی می‌گوید: شب همانقدر پهناور بود، که درخت از شدت سرما، از من لباس بخواهد.

نحو طبیعی است. شاید صفت پهناور برای شب در اذهان آمخته به‌صفات متداول، ناپخته جلوه کند. امّا صُوَر عینی شعر که در زنجیره‌ای از تناسبات نامألوف قرار گرفته‌اند، آن اذهان را به وحشت می‌افکند.

پیداست که بین شب نیما، حقوقی و احمدرضا احمدی هیچگونه وحدت و هماهنگی و پیوستگی به‌دید نمی‌آید. این بدان معنی است که دستیابی به‌ذهن و زبان هر شاعر معاصر تلاشی جداگانه می‌طلبد و به‌سادگی نمی‌توان از یکی به‌دیگری رسید.

شاعر امروز «واقعیت» به‌معنای عام را نادیده می‌گیرد. براستی «واقعیت» چیست؟ یخ سرد و آتش گرم است. امّا اگر بجوئیم که چرا؟ به‌میدان علم پا می‌نهیم و «واقعیت» از صورت عام درمی‌گذرد. اگر بگوئیم: تشنه‌ام، تشنهٔ آتش، آتش[1]. یا آتش بر ابراهیم خلیل(ع) گلستان شد. خواص صوری آتش را فروهشته‌ایم و به‌جهان شعر و متافیزیک پا گذاشته‌ایم. اگر به‌رمز و راز واقعیتی نتوانیم پی برد، داستانِ پیل اندر خانهٔ تاریک بود[2]، پیش می‌آید. لابُد «واقعیت» در این معنی امری نسبی و ذهنی است:

همچو آن یک نور خورشید سما  صد بود نسبت به‌صحن خانه‌ها[3]

این حادثه که دیر اتفاق افتاد، به‌شاعر امروز اجازه می‌دهد، پوستهٔ «واقعیت» را بشکافد و به مغز آن راه یابد و لاجرم فهم عوام را نادیده گیرد:

تو به‌صورت رفته‌ای گم گشته‌ای  زان نمی‌یابی که معنی هِشته‌ای[۴]

امّا فهم عوام و فهم متوسط همواره سهم خود می‌طلبند و اگر نیافتند، زیرکانه از بیرون راه بر شعر می‌بندند: «تعهد»، «مسئولیت».

پوست خربزه‌ای که در جوامع جانبی زیر پای هنرمند می‌افتد تا هنر و هستی‌اش را یکجا ساقط کند:

گام زان سان نه که نابینا نهد  تا که پا از چاه و از سگ وارهد[۵]

***

از نخستین نمایشگاه امپرسیونیست‌ها (دریافتگران) به‌سال ۱۸۷۴ در پاریس، هنر نو همواره با مشکل عدم ادراک روبرو بوده است و نکتهٔ طنزآمیز آنکه همچنان به‌پیچیدگی گراییده است. در هنر امروز از آثار فراگیر گذشته نشانی نیست و اگر باشد استثنایی است که اثبات قاعده می‌کند. هنرمند امروز همچون انسان معاصر بیش از پیش به‌انزوا رانده می‌شود و انزوا در هر حال مهلک است امّا. . .

سرنوشت او چنان رقم خورده است که ناگزیر از به‌دوش کشیدن بار امانت به‌تنهایی است. مخاطبان او، دربار و کلیسا و طبقه متوسط، هر یک از گوشه‌ای فرارفته‌اند. جهان‌بینی نیز حیات فردی و هستی هنری‌اش را درنوشته است. در عصری می‌زید که علم و فلسفه، انسان و طبیعت، پیوند از هم گسسته‌اند. در این انزوای مهلک تنها شعار «زنده‌باد آینده» بر لب او ماسیده است. او در جهان حذف و نفی و تردید بسر می‌بَرد و با همین دستمایه‌ها به‌تحقق تصور خود می‌نشیند از این‌رو چنان می‌آفریند که مشابهتی با دیگر کس بهم نرساند. راه نجات را جمعی نیافته پس به فردیت روی آورده است؛ به‌فردیت درونی خود.

قصد آن نیست که بگوییم برحق است؛ امّا شناخت جان و جهانش جنونی از جنس او می‌طلبد:

در ره منزل لیلی که خطرهاست در آن  شرط اوّل قدم آن است که مجنون باشی[۶].

***

شاید به‌دشواری بتوان ادوار شعر امروز را در یک طبقه‌بندی عام خلاصه کرد؛ امّا شعر امروز برای رستن از انزوا و گسترش خود ناگزیر به‌تن دردادن به‌طبقه‌بندی عام است و نه عجب اگر همان حکایت جهانی هنر معاصر، یعنی گرایش از سادگی به‌پیچیدگی، در هنر ایران، به‌روایت دیگر شنیده شود.

به‌دست دادن شمایی از اکنونی شدن شعر امروز بر حسب آن طبقه‌بندی، از این قرار است:

۱ ــ شعر نو کلاسیک: شاعران اغازگر این جریان: ابوالقاسم لاهوتی، جعفر خامنه‌ای، خانم شمس کسمایی، تقی رفعت[۷]، محتوای شعر کلاسیک را با افزودن صبغهٔ اجتماعی بدان گسترش دادند؛ اگرچه دخل و تصرف در قالب شعر کلاسیک، در طی قرون مطمح‌نظر شاعران بوده است و قالب مستزاد از آن‌جمله است؛ امّا دگرگونی آن به‌شیوهٔ آزاد، نخستین‌بار به‌وسیلهٔ شاعری ناشناس در قرن دوازدهم هجری قمری تجربه شد[۸] و محتمل نیست که شاعران مزبور، یا مشخصاً دو تن از آنان: کسمایی و لاهوتی، که خود بدین تجربه دست یازیدند، از آن تأثیر پذیرفته باشند. پس آزاد کردن قالب از قید تساوی طولی مصراعها به‌شیوهٔ آزاد ابتکار آنان است:

سر و ریشی نتراشیده و رخساری زرد / زرد و باریک چو نی / سفره‌یی کرده حمایل / پتویی بر سر دوش / ژنده‌یی بر تن وی / کهنه پیچیده به‌پا، / چونکه ندارد پاپوش / در سر جادهٔ ری / چند قزاق سوار از پیش آلوده به‌گرد / دست‌ها بسته ز پس / پای پیاده، بیمار / که رود اینهمه راه؟ / مگر آن مرد قوی‌همت صاحب‌مسلک / که شناسد ره و چاه / خسته بُد، گُرْسَنَه بُد، لیک، نمی‌خواست کمک / نه ز شیخ و نه ز شاه / بجز از فعله و دهقان، نه به‌فکر دیّار / ــ لاهوتی ۱۳۰۳

نگرش لاهوتی، رمانتیک، مفهومی و موضوعی است و اشیاءِ تازه و اوصاف جدید به‌تبع موضوع وارد شعر شده‌اند. لاهوتی به‌صُوَر عینی پیرامون خود نگریسته و آنها را عیناً وارد شعر کرده است.

شعر نو کلاسیک، بعد از شهریور ۱۳۲۰ با دو صبغهٔ غنایی و اجتماعی ادامه یافت و به عکس دورهٔ نخست غلبه با آثار غنایی بود. شاعران این دوره با حفظ همان نگرش کلی و رمانتیک، در بیان حال و هوای فردی خود تأکید ورزیدند و به‌آفاق تازه‌تری نگریستند:

باز باران، / با ترانه، / با گُهرهای فراوان، / می‌خورد بر بام خانه، / من به‌پشت شیشه، تنها / ایستاده، / در گذرها / رودها راه افتاده /

وجه مشخصه شعر نو کلاسیک متأخر، افزایش رونگاری از صُوَر عینی و بیان حالات و آنات فردی با تعابیر جدید است. حتّی در شعر برجسته‌ترین نمایندهٔ این جریان یعنی نادر نادرپور که موسیقی کلام و رنگامیزی تصاویرش حیرتزاست، پیوند عناصر نه درونی که بیرونی و مفهومی است. به‌دیگر سخن در شعر او مفهوم بر شیئی سوار می‌شود و آنرا به‌پیش می‌راند. شیئی قائم به‌ذات نیست و با دیگر اشیاءِ پیوند عضوی برقرار نمی‌کند تا از ترکیب ذهنی اشیاءِ مفهوم بیرون زند:

زمین ترحم باران را / در چشمه‌های کوچک / از یاد برده است / و باد، / چراغ قرمز نارنجهای وحشی را / در کوچه‌های جنگل / خاموش کرده است / از دور تپه‌های پریشان / بی‌رحمی نهفتهٔ ایّام را / فریاد می‌زنند / و سوسمارهای طلایی / در حفره‌های تنگ / همچون زبان گوشتی خاک / حرف از سیاه‌بختی، / با باد می‌زنند /

تصویر قحطسال در همان آغاز شعر کامل است: زمین ترحم باران را / در چشمه‌های

کوچک / از یاد برده است /

سطرهای بعد زیبا امّا توخالی است.

متأسفانه شعر نو کلاسیک همچنان به‌قصد رواج کهنه‌پرستی به‌حیات خود ادامه می‌دهد.

۲ ــ نوگرایی نخستین: شعر نو کلاسیک راه را برای ورود به‌شعر نیما هموار کرد. منظومهٔ بلند افسانه که همواره از آن به‌عنوان نخستین شعر نو فارسی نام می‌برند، بلحاظ انحراف از نحو کلام متعارف، انتخاب وزن نامألوف، به‌خود استوار بودن اشیاءِ و ترکیب درونی آنها با هم، در پاره‌ای از بندها، و مهمتر از همه آفرینش شخصیت متناقض‌نمای افسانه و عاشق، فهم این منظومه را از ادراک مستقیم بیرون برد.[۹]

آفرینش چنین شخصیتی در شعر کلاسیک فارسی بی‌سابقه نبود. «رند» حافظ و «شمس» مولانا نمونه‌هایی از این دست‌اند؛ امّا تصویر روشنی از خود به‌دست می‌دهند. شخصیت «رند» حافظ و یا به‌قول بهاءِالدین خرمشاهی[۱۰] خود حافظ نمودار انسان کامل نیست، او کاملاً انسان است و شخصیت شمس، انسان کامل.

افسانه: بس کن از پرسش ای سوخته‌دل! / بس که گفتی دلم ساختی خون / باورم شد که از غُصّه مستی / هر که را غم فزون، گفته افزون / عاشقا تو مرا می‌شناسی: / از دل بی‌هیاهو نهفته / من یک آوارهٔ آسمانم / وز زمان و زمین بازمانده / هر چه هستم، بر عاشقانم: / آنچه گویی، و آنچه خواهی / من وجود کهن‌کار هستم / خواندهٔ بی‌کسان گرفتار / بچه‌ها را به‌من، مادر پیر / بیم و لرزه دهد، در شب تار / من یکی قصه‌ام، بی‌سروبُن /

شخصیت افسانه به‌سادگی به‌این یا آن نماد تقلیل‌پذیر نیست و از این‌رو متناسب با هر بند از شعر، باید کلاف شخصیت او را واگشود و تقابل و تباین آن‌را با بندهای دیگر دریافت و از آن برش‌های به‌ظاهر پراکنده که با نخ نامریی تم و طرح داستان بهم وصل شده است، به‌نگرش پیچیدهٔ نیما و شخصیت متناقض نمای انسان معاصر پی برد.

ویژگی دیگر افسانه، حضور درهم‌بافتهٔ اشیاء و عناصری است که هر یک دیگری را تداعی می‌کند. همچنین اشیاء به‌صرف تداعی معنایی فراخوانده نمی‌شوند، بل هر شیئی استوار به‌خود است و برخوردار از هویت مستقل:

در شب تیره، دیوانه‌ای کاو / دل به‌رنگی گریزان سپرده / در درهٔ سرد و خلوت نشسته / همچو ساقهٔ گیاهی فسرده / می‌کند داستانی غم‌آور

در این نخستین بند از افسانه، شب تیره با رنگ گریزان و گریزان با دیوانه، دیوانهٔ گریزان با درّهٔ سرد و خلوت، درّهٔ سرد و خلوت با ساقهٔ گیاه افسرده و دیوانه با گیاه افسرده پیوند معنوی برقرار می‌کنند و هر یک دیگری را فرامی‌خواند؛ در عین حال هر کدام برخوردار از هویت مستقل‌اند و کُلّ بند از ترکیب‌بندی یکپارچه‌ای بهره‌مند است که مخاطب را در فضای سرد و

مه‌آلود خود غرق می‌کند. افسانه در همهٔ بندها نیمایی نیست و هنوز کلیشه‌های بیانی شعر کلاسیک بر بسیاری از بخش‌های آن حاکم است. شعرهای آزاد نیما، آن کلیشه‌ها راکاهش می‌دهد امّا پیچیدگی تصویری در آنها افزایش می‌یابد. اوج پیچیدگی را می‌توان در شعر «همه شب» معروف به«زن هرجایی» جُست که هوشنگ گلشیری[11] تفسیر روشنی از آن به‌دست داده است.

نیما در شعر آزاد، عناصر بیرونی را درونی می‌کند: درکنار رودخانه می‌پلکد سنگ‌پشت پیر / روز، روز آفتابی است / صحنهٔ آیِش گرم است / سنگ‌پشت پیر در دامان گرم آفتابش می‌لمد، آسوده می‌خوابد / درکنار رودخانه من فقط هستم / خستهٔ درد تمنا، / چشم در راه آفتابم را / چشم من امّا / لحظه‌ای او را نمی‌یابد / آفتاب من / روی پوشیده است از من در میان آبهای دور / آفتابی گشته بر من هر چه از هر جا / از درنگ من، / یا شتاب من، / آفتابی نیست تنها آفتاب من / درکنار رودخانه

شعر با توصیف ساده و دیداری از یک روز آفتابی، درکنار رودخانه، آغاز می‌شود به‌دست دادن چنین وصفی با عناصر ملحوظ در آن، در شعر کلاسیک بی‌سابقه است. شاعر در مواجهه با واقعیت بیرونی: رودخانه، سنگ‌پشت، آفتاب، کشتزار. و لمیدن و آسودگی سنگ‌پشت پیر در آفتاب، آنرا در تقابل با واقعیت درونی خود قرار می‌دهد. بر تارک واقعیت بیرونی آفتاب می‌درخشد و طبیعی است که شاعر با دیدن سنگ‌پشت پیر در دامان آفتاب، در جستجوی آفتاب خود برآید. با قید امّا تفاوت و تقابل عین و ذهن نمودار می‌شود. در واقعیت بیرونی سنگ‌پشت به‌طبیعت پناه می‌برد و در آن به‌آرامش می‌رسد؛ امّا شاعر در طبیعت، پی چیزی متعالی ــ ذهنی ــ می‌گردد و آنرا نمی‌یابد.



نوگرایی نخستین با آثار شاملو، اخوان، فروغ، آتشی و . . . ابعاد گسترده‌ای بخود گرفت و وارد مرحلهٔ نوینی شد که ارائه شمایی از آن مجال دیگری می‌طلبد.

۳ ــ نوگرایی پسین: هنوز نوگرایی نخستین به‌نیمه‌راه خود نرسیده و شعرهای کمال‌یافتهٔ شاملو، اخوان، فروغ، آتشی، سروده یا عرضه نشده بود که احمدرضا احمدی از اوایل دههٔ ۱۳۴۰ راه نوینی را موسوم به‌موج نو در شعر معاصر گشود.

پیش از او هوشنگ ایرانی در اوایل دههٔ ۱۳۳۰ سرپیچی خود را از شعر نیمایی بروز داده بود، امّا نگاه تازهٔ او تبلور شعری نیافت و با افشاندن بذرهای پراکنده، عمدتاً بی‌حاصل ماند.

احمدرضا احمدی جریان خودکاری ذهن را جانشین نگرش منضبط نیمایی کرد. این شیوه به‌او امکان داد که صُوَر عینی و ذهنی را به‌جریان تداعی آزاد ذهن بسپرد و مرز بین عین و ذهن را فروریزد:

گاوآهن‌ها به‌زمین می‌اندیشند / آسمان ابری می‌شود / عشق می‌بارد / و عشق / رنگ گندم دارد / دست می‌خواهد /که تو در باران جوان باشی و جوانه کنی / خواهرت

لباس سبز پوشید / در لباس سبز دیوانه شد / در لباس سبز مُرد / از سوگواران می‌پرسم / آیا رنگ، سبز بود؟ / «تو بیا که زمین تشنهٔ آوازهای آبی است» /

تصاویر این شعر در زنجیرهٔ تداعی آزاد ذهنی قرار گرفته‌اند و هر یک دیگری را فرامی‌خواند. محور شعر، تقابل رنگهاست. رنگ سبز جلوهٔ بارز طبیعت است و شیفتگی فاجعه‌بار انسان نسبت بدان بیان شده است. شاعر در تقابل با آن، رنگ دلخواه خود، آبی، را قرار می‌دهد.

شعر احمدی روایی و مضمونی است امّا برش‌هایی از هر مضمون که اجزاءِ آن نامتجانس می‌نمایند، با تداعی آزاد بهم گره می‌خورند و جفت و جذب می‌شوند. احمدی عناصر و اشیاءِ را از صورت و حال متعارف بیرون می‌برد و به‌عملکردی نامنتظر وامی‌دارد.

نوگرایی پسین در سال ۱۳۴۸ با بیانیه شعر حجم[۱۲] و نشر آثار رؤیایی و پیروان او وارد مرحلهٔ نوینی شد. به‌عکس موج نو، شعر حجم امکانات ناچیزی در اختیار شعر معاصر قرار داد. رؤیایی ذهنیت منضبط و منطق‌زدهٔ خود را ــ چنانکه از مقاله‌های او برمی‌آید ــ بر شعر تحمیل کرد و بینایی میدان دیدش به‌۱/۴ کاهش یافت و به‌تبعیت از تورات: در آغاز کلمه بود. . .کلمه را جانشین صُوَر عینی و ذهنی کرد. در شعر رؤیایی کلمه ما به‌ازای مادی ناچیزی دارد و یا خود، صورت بیرونی خویش است: بعد از تو باز / یک توی دیگر /که پیش تو / پیش از تو بود / این تسلسل بر خط مستقیم نمی‌رود؛ حرکت آن دورالی است.

آنچه آغاز ندارد، نپذیرد انجام.[۱۳]

نوگرایی پسین از حدود سال ۱۳۵۴ به‌تجاربی دست یازید که بعدها «موج ناب» نام گرفت. به‌عکس موج نو و شعر حجم که بانیان منفردی داشتند، «موج ناب» حاصل تجربهٔ گروهی پراکنده بود که منوچهر آتشی شاعر بزرگ معاصر در صفحات ادبی مجلّهٔ تماشا به‌آن سمت و جهت می‌داد.

شاعران معروف به«موج ناب» با درگذشتن از تجارب گذشتگان، سعی در ارائهٔ نگرش متفاوت دارند و در این رهگذر کمتر از دستاورد شاعران پیش از خود بهره می‌برند. دلمشغولی آنان عمدتاً ایجاز، آشنازدایی، ابهام است که از عناصر سازای هر شعر خوب در شمار می‌آید. افزون بر این، کاهش موسیقی بیرونی شعر، پیچیدگی نحوی، پراکندگی معنایی، که شرکت فعال مخاطب را در گشودن گره‌های ذهنی شاعر سبب می‌شود، از ویژگی‌های بارز آثار آنان است:

یا فلک‌الافلاک حس[۱۴] / تخت پاره‌های خیالات / خسته می‌سازدم شیوهٔ گُند عزیمت / بر عرشهٔ نیم مدور ایام /

تخت‌پاره‌های خیالات (تخته‌پاره) با تناسب صوری «عرشه» را تداعی می‌کند و نیم مدور به‌عرشه و عرش و افلاک گره می‌خورد امّا بسادگی از هم باز می‌شود.

خاک پس‌نشستهٔ تن! / خضوع پاشیدهٔ مشایعان /گاه تبعید از من! / ماکوی تند رقص عمر /

تصویری است از گذر شتابان عمر و دور شدن شاعر از همرهان خود. کاهش تن با تصویر

نه‌چندان خوشایند خاک پس‌نشستهٔ تن آمده است و خاک در معنای گور مشایعان را با خود آورده است و مشایعان با خضوع پیوندی بهم نمی‌رساند و صفت پاشیده برای خضوع بهنجار نیست.

در بند بودن نبوده‌ام /که بکاهی دَوَران به‌کهولتم (یعنی چرخشم را در پیری کم کنی) تفریق عامم چه می‌کردی / محض کشیدن عشق / با آنکه کوکبه / در مدار فُرقت بود مدام /

شاید می‌خواهد بگوید: با آنکه گروه مردم مدام در مدار جدایی می‌چرخند، چرا تو ای حس یا خیال به‌خاطر عشق از آنانم جداکردی. ضعف تألیف در زبان و تصویر آشکار است و این کاستی‌ها مانع دستیابی به‌نگرش شاعر.

***

بی‌گمان شعر خوب همواره از حصر طبقه‌بندی تن می‌زند؛ از این‌رو چه بسیار نام‌آورانی که نامشان در این وجیزه نیامده است؛ امّا در اثرگذاری آثارشان بر روند شعر معاصر تردید نیست:

گـر بـریزی بـحر را در کـوزه‌ای  چند گنجد؟ قسمت یک روزه‌ای[15]



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱ ــ نصرت رحمانی.
۲ ــ مثنوی معنوی.
۳ ــ همان.
۴ ــ همان.
۵ ــ همان.
۶ ــ حافظ.
۷ ــ برای تفصیل بیشتر رجوع کنید به‌تاریخ تحلیلی شعر نو. شمس لنگرودی.
۸ ــ برای تفصیل بیشتر رجوع کنید به‌موسیقی شعر. دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی.
۹ ــ برای تفصیل بیشتر رجوع کنید به‌مجله مفید. سال دوّم / شماره ۱۲ / دورهٔ جدید. بهمن ۱۳۶۵.
۱۰ ــ نقل به‌معنی از مقدمهٔ حافظ‌نامه. تألیف بهاءِالدین خرمشاهی.
۱۱ ــ برای تفصیل بیشتر رجوع کنید به‌مجله مفید شمارهٔ هفتم دورهٔ جدید آبان ۱۳۶۶.
۱۲ ــ بررسی کتاب. دورهٔ جدید. شهریور ۱۳۵۰. شمارهٔ ۴.
۱۳ ــ حافظ.
۱۴ ــ شعر به‌دقیقهٔ اکنون. جلد دوّم. مجموعهٔ شعر معاصران. فیروزهٔ میزانی.
۱۵ ــ مثنوی معنوی.