معرفی نقد

عشق، در گذرگاه‌های شب‌زده

مصطفی علی‌پور

مؤلف: مهری بهفر

ناشر: هیرمند / چاپ اول، تهران ۱۳۸۱

موضوع: نقدی بر عاشقانه‌های معاصر

۱ـ بررسی عاشقانه‌های نُه شاعر بزرگ معاصر در نُه فصل، موضوعات ناقدانهٔ کتاب «عشق در گذرگاههای شب‌زده» است. نویسنده در هر فصل به نقد روانشناختی و جامعه‌شناختی نگاه تغزلی هر شاعر می‌پردازد؛ و تأثیر جامعه، تاریخ و نیز جایگاه سنت و مدرنیسم را در زبان تغزل معاصر مورد بحث و نقد و نظر قرار می‌دهد و می‌کوشد به پرسشهای پرشماری که در اطراف و متن رویکردهای تغزلی در شعر معاصر وجود دارد، پاسخ درخور دهد.

گزینش عاشقانه‌های نُه شاعر معاصر از میان انبوه شاعران عاشقانه‌سرا، شاید اندکی نویسنده را از تعهدی که دست کم در عنوان کتاب خود برای خویش به وجود آورده، دور می‌کند. حذف نام و آثار شاعرانی که عشق، مبنا، پایه و ذات ذهنیت شاعرانهٔ آنهاست، چون نادر نادرپور و شاعرانی که از رهگذر ترکیب فلسفه و شعر به خلق و تعریف ویژه‌ای از عشق و زبان عاشقانه دست یافتند، همچون اسماعیل خویی و نیز کسانی که نمایندهٔ واقعی شعر عاشقانهٔ این روزگارند، و تغزل و نگاه غزلی آنان دست کم دو نسل از شاعران جویای زبان عشق را در پی خویش دوانده است؛ مانند حسین منزوی و محمدعلی بهمنی و از این دو جوان‌تر، قیصر امین‌پور. نخستین پرسش تردیدانگیز خوانندهٔ تشنهٔ کتاب «عشق در گذرگاههای شب‌زده» این است؛ که نویسنده محترم، خانم مهری بهفر در جست‌وجوی چیست؟ آیا نقد و بررسی صرفاً یک قطعهٔ عاشقانه از آثار فریدون مشیری (کوچه) قادر خواهد بود که مخاطب جویای دانش را در رهگذار فهم اندیشه غنایی و تغزلی فریدون مشیری رهنمون شود؟ آیا بررسی عاشقانه‌سرایی در شعر معاصر فارسی بدون حضور منزوی، بهمنی و امین‌پور نادیده گرفتن بخش عمده‌ای از نبوغ ادبی و غنایی معاصر در تولید فرهنگ ملی نیست؟

۲ـ نویسنده، آثار تغزلی نُه شاعر بزرگ روزگار ما را از نظر اندیشه، حس فردی، انگیزش اجتماعی و ستایش ذات انسان به نقد کشیده است. نیما با افسانه‌اش نخستین بهانهٔ نویسنده در طرح و تعریف عشق در شعر امروز است. در افسانه، نیما با نگاهی دیگر به عشق، دیدگاههای شاعران پیشین را به چالش می‌گیرد و در بندی از افسانه، موضع تغزلی حافظ را «کید و دروغ» می‌داند که از زبان می و جام و ساقی بیان می‌شود و این نخستین اعتراض رسمی به زمینه‌های تکرار عشق در شعر است. از نظر نیما عشق برای کسی یا چیزی که باقی نیست، چنان که در ادب عرفانی و تاریخی ماست، چندان موجه نیست؛ و خویش را عاشق آن چیزی می‌داند که به گفته وی «رونده» است؛ یعنی موجودیت حسی دارد؛ خیالی و ذهنی نیست. درست از همین جا عشق به انسان در شعر امروز شکل می‌گیرد. هر چند نیما برای رسیدن به چنین مدخلی راه دور و درازی را درنوردیده است. راهی که از گذرگاه رمانتیسیسم به جوهر اصلی عاشقانه‌های آغازین او بوده است، می‌گذشت.

نویسنده در اندیشهٔ نیما، دربارهٔ نظریهٔ معروفش که «محتوا شکل را تعیین می‌کند»، تناقضی آشکار می‌بیند. بیتهایی از چند غزل نیما می‌آورد که همان آه و سوز و ناله هجر و فراقی از آن بلند می‌شود که از شعر شاعران متوسط تاریخ ادب فارسی (صص ۲۹ و ۲۸) و از ذهنیت تکراری و همسان شاعران تاریخ ما بر می‌خیزد.

آنچه در ذهنیت نوین نیما در عرصهٔ عشق طرح شدنی است، بُعد جهان‌نگردی و هستی‌شناسی عشق سرشار از همدردی، همدلی و مهربانی به انسان و ایمان به او و ارادهٔ اوست. انسان در شعر نیما در برگیرنده همه طبقات اجتماعی است، از روشن‌فکر نخبه تا کارگر و روستایی و ... (ص ۳۰) چه بسا طبقات فرودست اجتماع، بیش از هر طبقه‌ای به دستان توانمند شاعر روزگارش محتاج است تا راه رهایی و رستگاری را به او نشان دهد و نیما هرگز دستان یاری‌اش را از آنان دریغ نمی‌کند. (ن.ک: خانوادهٔ سرباز، شب‌پا و ...)

عاشقانه‌های شاملو به گونهٔ مثلث: شاعر، معشوق و اجتماع شکل گرفته است.

ص ۴۳ بر خلاف سنت تاریخی غزل که شاعر حتی اگر در راه عشق کشته شود، باز هم به آرامش می‌رسد، شاملو از عشق و سُکر و مستی وصل می‌هراسد:

همه لرزش دست و دلم
از آن بود
که عشق پناهی گردد
پروازی نه
گریزگاهی گردد.

و این آشکارترین تفاوت شعر عاشقانه شاملو با گذشتگان است. عاشقانه‌های شاملو، بیش از بسیاری از شاعران روزگارش در آمیخته با انسان و جامعه است. کمتر عاشقانه‌ای از او در دست است که جای انسان که غالباً تنها نیز هست و از درد و رنج گرسنگی فریاد می‌کشد، خالی باشد. معشوق در سنت عاشقانه‌سرایی فارسی، موجودی قدرتمند، مستغنی و سنگدل است که ناز می‌نماید. (و در برابرش) شاعر نیاز می‌کند. در عاشقانه‌های شاملو و پیش از وی نیما این نظام ناز و نیاز فرو می‌ریزد و میدانی فراهم می‌آید که شاعر و معشوق به وحدت می‌رسند. تصویر آرمانی، ذهنی و فراانسانی معشوق مخدوش می‌شود و شاعر، دیگر او را در ذهن و زبانش خلق نمی‌کند، بلکه با ابزار ذهن و زبان، او را کشف می‌کند. معشوقه وجود دارد. فقط باید کشفش کرد. چنین نمودی از ادب غنایی دست کم در شعر شاملو غیر از سنگینی سایهٔ موزه‌های نیما یوشیج، می‌تواند نتیجه تأثیر شاعران طراز اول ادب غرب و جهانی که شاعر بسیار جدی و قاطع در آن حضور دارد، باشد. نویسندهٔ محترم خانم بهفر تأثیر شگرف شاعرانی چون لورکا، مارگریت بیکل، نرودا و ... که شاعر بارها آثاری از آنان را به زیبایی به فارسی برگردانده است، بسیار روشن و آشکار می‌بیند. اما استدلال وی در اینکه انسان شعر عاشقانهٔ شاملو صرفاً مرد است ص ۶۳ و نه زن، نمی‌تواند چندان قابل دفاع باشد.

معشوق در شعر شاملو، در بیشتر عاشقانه‌هایش، زنی است که در جادهٔ تقدیر به سوی ابدیتی روشن گام می‌زند و در این سفر بار سنگین درد و رنج را نیز بر شانه می‌کشد. نگاهی مختصر به شعرهای عاشقانه اجتماعی «آیدا، درخت و خنجر و خاطره». «آیدا در آینه» و ... این گفته را پذیرفتنی‌تر می‌کند.

اکنون
هر زن مریمی است
و هر مریم را
عیسایی بر صلیب
بی‌تاج خار و صلیب و جلجتا
بی‌پیلات و قاضیان و دیوان عدالت ...[۱]
کوه با نخستین سنگ آغاز می‌شود
و انسان با نخستین درد
... من با نخستین نگاه تو آغاز شدم[۲]

□

نویسنده در معرفی شعر سیمین بهبهانی ادعاهای وی را در وزن مردود و آن را ناشی از درک نادرست و ناقص وی از کار بزرگ نیما می‌داند. به گفتهٔ درست نویسنده «هر چند سیمین، وزنهای مهجور و متروک را به کار گرفته و وزنهایی ابداع کرده است. اما باید توجه داشت تا هنگامی که شعر او قابل تقطیع عروضی است، اگر چه این تقطیع، وزنی آشنا یا موجود در دوایر خلیل بن احمد و شمس قیس باشد، سیمین نمی‌تواند بگوید، گسترده بکر و ناآزمودهٔ غزلش، دست‌آموز هیچ قانون و قاعده‌ای نیست.» ص ۱۷۵

این حرف نویسنده، حرف روشنی است و به آسانی قابل دفاع. به علاوه چنانچه قرار باشد نوآوری و بدعتی نیماوار در شکل غزل قائل باشیم، باید سراغ کوششهایی برویم که امروزه روز اینجا و آنجا به نام غزل نیمایی، غزل جدید، هر چند جدی یا از سر تفریح در جریان است. کوششهایی که اگر چه به نوعی بازی و دست‌گرمی و شوخی شبیه است، لیکن گاه موقعیتهایی را خلق می‌کند که می‌تواند برای برخی که به درستی یا به نادرستی به بن‌بست شکل غزل معتقدند، راه شکستن و گذشتن را نشان بدهد. به هر روی سخن نویسنده، دربارهٔ وزن غزل سیمین بهبهانی تأمل برانگیز است، اگر چه پیش از وی نویسنده‌ای دیگر در نوشتاری در نقد مقاله‌ای از دکتر علی‌محمد حق‌شناس بر روی کتاب «خطی ز سرعت و از آتش» همین گفته‌ها را نوشته بوده است.

هوشیار انصاری‌فر در پاسخ به خانم بهبهانی که جایی گفته بود: «در واقع من وزنی را به کلام تحمیل نمی‌کنم، بلکه کلام وزن خود را به من تحمیل می‌کند ...» می‌نویسد: «این رأی فقط دربارهٔ همان پاره اول کلام یا حداکثر اولین مصراع معتبر است. پس از آن غزل سرا، تمام تکلف و تقیدی را که شاعر کهن ناچار به رعایت آن بود، دوباره می‌پذیرد. یعنی سر و کارش می‌افتد با اجبار تساوی مصراعها، قافیه‌های اغلب قراردادی و در یک کلام، ساختار قالبی و فرسودهٔ غزل کهن.»[۳]

معشوق در شعر شاملو، در بیشتر عاشقانه‌هایش، زنی است که در جادهٔ تقدیر به سوی ابدیتی روشن گام می‌زند و در این سفر بار سنگین درد و رنج را نیز بر شانه می‌کشد.

پاره‌ای از غزلهای خانم بهبهانی فاقد کمترین نوآوری و نوگرایی در ذهنیت غنایی است. شعری ساده و سهل با مکاشفه‌های مضمونی اندک‌شمار در برخی بیتها. از نظر نویسنده سیمین بهبهانی، هرگز به طور کامل از سنت برید، چه از نظر وزنی که به هر حال اسیر قواعد تقطیع شمس قیسی و خلیل بن احمدی است، و چه از نظر زبان، به رغم سادگیهای رئالیستی چندان صاحب نوآوری نیست. ببینید:

سازش مپسندید با هیچ بهانه
کز خون شهیدان رودی است روانه
از ریشه ببرید آن دست که در باغ
می‌کند شکوفه، می‌سوخت جوانه

(خطی ز سرعت و آتش)

□

اما مشیری شاعری نوسنت‌گراست. به گفتهٔ نویسنده مشیری از همین زاویهٔ معتدل و محافظه‌کار به سرایش شعر پرداخت و تا به آخر نیز حقهٔ شعرش بدان مهر و نشان ماند که بود. ص ۱۰۵

مشخص‌ترین و عالی‌ترین تغزل مشیری را باید در شعر «کوچه»ی وی جست. پس از آن مشیری هرگز نتوانست گامی فراتر از «کوچه» بگذارد. شعری که نویسنده، خانم بهفر، از آن به شعر سطحی و عامه‌پسند تعبیر می‌کند. شعر «کوچه» به سبب داشتن مخاطبان رمانتیک بچه‌مدرسه‌ای‌اش باعث

شهرت مشیری شد. اما هرگز برای او حیثیتی ادبی و درخور فراهم نکرد. حیثیتی که شایسته یک شاعر شاگرد نیما در روزگار تشنهٔ عدالت و آزادی باشد. هر چند توانست مخاطبان و خوانندگان شعرهای خود را از سطح مخاطبان بچه‌مدرسه‌ایهای رمانتیک که در آغاز به شدت بدان مبتلا بود، تا سطح طبقه متوسط بالا ببرد، اما هیچ گاه موفق نشد از خود چهره‌ای جدی به عنوان یک شاعر بزرگ در شعر روزگار ما بسازد و او همچنان تا مرگ، شاعر متوسط طبقه متوسط باقی ماند.

□

اخوان، اما شاعری متفاوت است. او جز در دو اثر نخست خویش، شاعر غزل و تغزل نیست. شکست دولت ملی در سال ۱۳۳۲ و سرخوردگی وی از مبارزات حزبی، از او سیمایی مأیوس و شکست‌خورده ساخت که تا زنده بود، سخنگو و نماد روشن‌فکری سرخورده بود.

اخوان، غزل‌سرایان معاصر را آدمهایی ناتوان می‌دید و آنان را گزارشگر احوال خصوصی خود می‌شناخت. موضوعی که به تأکید و تصریح خانم بهفر، نخستین غزلهای اخوان نیز چنین بوده است. فردی و تنانه (ص ۱۱۳). نمونه‌های این نوع غزل را می‌توان در ارغنون دید. اما این نکته هرگز به معنای آن نیست که اخوان ثالث در عرصهٔ ادب غنایی پس‌روی داشته و یا از همنسلانش عقب مانده است. نمونه‌های نیمایی موسوم به «غزل»، به ویژه غزل ۳ در

اخوان، غزل‌سرایان معاصر را آدمهایی ناتوان می‌دید و آنان را گزارشگر احوال خصوصی خود می‌شناخت.نخستین غزلهای اخوان نیز چنین بوده است

آخر شاهنامه و شعر نماز، سبز، و نیز مثنوی «دریچه‌ها» که از نمادهای سنتی ادبیات مثل مهر و ماه و نقش تقدیری آنها شکل گرفته است، هر یک چهره‌ای از معشوقی عالی، فراگیر و انسانی دارد و از منظر تأثیر حسی بر مخاطبان از قابلیتهای غنایی بالایی بهره‌مند است.

در بخش دیگری نویسنده دوگانگی و سه‌گانگی چهرهٔ معشوق را در شعر اخوان بدین شرح معرفی می‌کند:

۱. مریم سرشت، خیالی و ...

۲. مادینه است که نطفهٔ مرد را در زهدان می‌پرورد ... نیز زنی که مردانه است. فقط زایایی دارد و درد غیرت ـ که به گفته نویسنده ـ دردی مردانه است.

۳. اژدهای عفریته ... (ص ۱۲۹)

نویسنده از سیمای اژدهاوش زن در شعر اخوان سطری و مصراعی ذکر نمی‌کند، ولی او را به هم‌صدایی فردوسی دربارهٔ زن، متهم می‌نماید. آنجا که در شاهنامه گفته است:

زن و اژدها هر دو در خاک به
جهان پاک از این هر دو ناپاک به

آشکار نیست که نویسنده محترم از کجای دفترهای شعر اخوان، زن اژدهاوش را دیده است؟ و یا کدام توصیف و تصویر اخوان از زن، او را به چنین تعبیر عجیبی هدایت کرده است؟

به این ترتیب چندگانگی چهرهٔ زن در آثار اخوان را نتیجه برداشت و نگاه غیر انسانی و مردمدارانهٔ او می‌داند؛ که در نتیجهٔ ترس مرد ایرانی از نیروی طغیان و سرکش زن به وجود آمده است. این دیدگاه تا آنجا پیش می‌رود که نویسنده گمان می‌کند، اخوان حتی وقتی از زن شعر خود چهره‌ای اثیری به دست می‌دهد، نیز از ترس است.

شعرهای فروغ از نظر نویسنده، نخستین جلوه‌مندی زبان و صدای ویژه زنان در ادبیات ایران است

این دیدگاه بیشتر از آنکه بخواهد نقد علمی باشد، نگاهی افراطی است، که ممکن است از نوعی حس انتقام‌جویی نویسنده برخاسته باشد یا دست کم چنین به نظر می‌رسد. حسی که فاقد هر گونه استدلال منطقی است.

نقد هستی‌شناسی برخی شعرهای اخوان مثل «کتیبه» و «شهر سنگستان» که در بخش سوم (ص ۱۲۱) آمده است، کمترین مناسبتی با غزل و تغزل ندارد.

□

شعرهای فروغ از نظر نویسنده، نخستین جلوه‌مندی زبان و صدای ویژه زنان در ادبیات ایران است (ص ۱۴۲):

به نظر می‌رسد مهستی گنجوی شاعر قرن ششم، قرنها پیش از فروغ، صدای زن را در آسمان ادبیات ایران طنین‌انداز کرده باشد. هر چند گاه آوازهایش در رباعیات زنانه‌اش چندان موقّرانه و مؤدبانه نبوده است.

نویسنده آن‌گاه با یادکرد عبارتی از هلن سیکسو، طرفدار مکتب انتقادی اصالت زن، که گفته است: «زنان باید خود را از سانسور رهایی بخشند...» فروغ را شاعری می‌داند که خود و زبانش را از سانسور رهایی بخشید (ص ۱۴۴). سانسوری که به نظر می‌رسد، از نظر نویسنده همان قانون اخلاق و جبر سنت باشد، که کمتر به زن ایرانی فرصت تکاپوی خلاق داده است و شاید فقدان شاعران بزرگ زن در طول تاریخ، نتیجهٔ چنین جبری باشد. هر چند اخلاق ایرانی هرگز مزاحم خلاقیت چه در زنان و چه در مردان نبوده است. بدین ترتیب، نویسنده، شعر رابعه، مهستی، زرین‌تاج و پروین را حتی در غزل، شعری بر پایه سنت مردانه می‌شناسد و حضور واژه‌هایی چون ماش، بُنشن، نخ و سوزن و ... در شعر پروین نیز نتوانسته روح مردانه را از زبان وی بزداید، و بنان فرهنگ شعری زنانه ببخشد.

□

سپهری نیز با پرداختن به مفاهیمی چون عشق، مرگ و تنهایی هستی‌شناسی

نویسنده شعر عاشقانهٔ شفیعی را به دو دسته تقسیم می‌کند: عاشقانه‌های فردی که دفترهای زمزمه و شبخوانی را شامل می‌شود و شعر عاشقانه و اجتماعی که «از زبان برگ» دفتر تولد آن است.

نوینی را در شعر غنایی معاصر پدید آورد. شعری دور از سیاست و دردهای اجتماعی که منتقدان از آن به معمای شیک و ادبیات غیر متعهد تعبیر می‌کنند. در عاشقانه ـ عارفانه‌های سپهری عشق به از حلقه‌های اتصال شاعر به طبیعت و کل هستی است (ص ۳۰۱). زن در شعر سپهری ابزار رسیدن و شناخت است نه هدف. چنان که در تغزل تاریخی شعر فارسی است. زن پیله‌ای است برای یگانگی و وحدت شاعر با نظام هستی. نگاهی که از اندیشهٔ عرفانی و مشرب وحدت وجودی ذهن سپهری فراهم می‌آید. هر چند تفاوتها و همانندیهایی نیز با اندیشه‌های کلاسیک عرفان ایرانی دارد. موضوعی که نویسنده در جایی دیگر بدان پرداخته است. جای خوشبختی است که در این کتاب، عرفان سپهری دست کم تا حدودی به رسمیت شناخته شده و از تهاجم لطیف و مودّبانهٔ نویسنده در امان مانده است.

کلیت عرفان تاریخی فارسی به گمان نویسنده عرفانی مردگرایانه است (ص ۲۰۱)؛ لیکن نویسنده از عرفان زن‌گرایانه که جای آن به شدت در ادب فارسی خالی است(!) تعریف دقیقی ندارد.

□

ابتهاج (ه. ا. سایه) با فرو گذاشتن شکل و فرم شعر نو ـ که سیاسی بود ـ به مریدی حافظ و مولوی و سعدی در غزل روی آورد. به اعتقاد نویسنده در شعرهای نوی ابتهاج هیچ نشانه‌ای از روند درونی شکل گیری شعر از عینیت به ذهنیت به گونهٔ نیمایی و پسانیمایی و درک و دریافت شاعرانهٔ نو و معاصر دیده نمی‌شود (ص ۳۰۶)؛ نکته‌ای که کمی پیش‌تر شمس لنگرودی در تاریخ تحلیلی شعر نو بدان پرداخته است. شمس لنگرودی نوآوری ابتهاج را بیش از هر چیز در کوتاه و بلند کردن سطرها و مصراعها می‌داند و به همین دلیل او را با خانم شمس کسمایی می‌سنجد نه نیما یوشیج.[۴] تردیدی نیست که ابتهاج، در غزل، شاعر کلاسیک جدید است. او ضمن پای‌بندی به سنت هزار سال غزل فارسی حتی در بهره‌گیری نمادهای زبانی آن، صدای دردها و دغدغه‌های نسل خویش می‌شود.

این صدا اگر چه گاه بر روی خشتهای زبانی تکراری بالا می‌آید، لیکن به دلیل حضور جدی در متن جامعه، جنس و جانی امروزی می‌یابد و بیش از غزل هر شاعر غزل‌سرای امروز وارد ذهن و زبان نسل امروز می‌شود. غزل «در این سرای بی‌کسی، کسی به در نمی‌زند» نمونهٔ آشکار چنان غزلی است. غزل ابتهاج یکی از عالی‌ترین نمونه‌های تلفیق سیاست و تغزل است که نویسنده می‌توانست در صفحاتی که به تحلیل قطعهٔ «گالیا» می‌پرداخت، به تفصیل دربارهٔ آن می‌نوشت. از نظر نویسنده «شعرهای سیاسی و مردمی ابتهاج از گونهٔ احساساتی‌ترین و کم‌ژرفاترین و رمانتیک‌ترین اشعار سیاسی معاصر است.» (ص ۲۳۳) که سرنوشت بیشتر شعرهای حزبی است و سرنوشت پاره‌ای از شعرهای زنده‌یاد سیاوش کسرایی نیز. با این همه گفتنی است که نوآوری ابتهاج را بر خلاف نظر نویسنده، خانم بهفر، باید در عرصهٔ بخشی از شعرهای نیمایی جست‌وجو کرد نه پسانیمایی ـ که دست کم در جامعهٔ ادبی ما، محصول تکاپوها و خیزشهای ادبی دهه هفتاد خورشیدی است. ابتهاج در آن عرصه (شعر نیمایی) «گالیا» معشوق آرمانی‌اش را خلق می‌کند و در سایهٔ آن به زمینه‌های فقر و بدبختی و رنج بی‌شمار دختران می‌پردازد. هر چند چنان که بایستهٔ نام اوست به خلاقیت دست نمی‌یابد.

با این همه در اثر گرایش سالهای بعد ابتهاج به غزل گذشته و حافظوار، آثاری از او منتشر شد که توانست به دلیل پاسخ به نیازهای روانی و سیاسی جامعه، اگر نه در بالاترین سطح، لیکن در سطح قابل قبولی در لایه‌های عمومی و حتی روشن‌فکری جامعه پذیرفته شود. مانند غزلهای «در کوچه‌سار شب» و «بهار سوگوار» با مطلع «نه لب گشایدم از گل، نه دل کشد به نبید/ چه بی‌نشاط بهاری که بی‌رخ تو رسید» که با وجود غیبت نسبی عناصر تغزلی نوی پس از نیما، از قطعات مطرح دوران مبارزه است.

□

و سرانجام نویسنده شعر عاشقانهٔ شفیعی را به دو دسته تقسیم می‌کند: عاشقانه‌های فردی که دفترهای زمزمه و شبخوانی را شامل می‌شود و شعر عاشقانه و اجتماعی که «از زبان برگ» دفتر تولد آن است. تغزّلی که در یک نگاه کلی مرکب است از دغدغه‌های فکری و حساسیتهای عاطفی شاعر و پیوستگی‌اش با جان ایرانی و شرقی با نگاه نوستالوژیک به اساطیر و صفحات تاریخ ایران. وجوه غالب نگرش غنایی شفیعی کدکنی همین ترکیب موفق است که در شکل شعر عاشقانه شکل یافته است و درست از همین منظر است که به تعبیر نویسنده، شعر شفیعی کدکنی جمع اضداد است (ص ۳۴۲). رویکردهای حماسی برای مقوله‌ای عرفانی. آمیزه‌ای از عشق فردی و اجتماعی ـ که سنت برتر عاشقانه‌سرایی روزگار ماست. با این قضاوت که در عاشقانه‌های شفیعی غم نوستالوژیکی نهفته است که حتی حماسه‌سرایی‌اش را نیز غریبانه می‌کند، که از نگاه حساس نویسنده و منتقد محترم خانم مهری بهفر دور مانده است.

منابع

۱. آیدا: درخت و خنجر و خاطره. احمد شاملو. نشر مروارید. چاپ چهارم. ۱۳۷۳. تهران. ص ۱۰۷.

۲. آیدا در آینه. احمد شاملو. انتشارات نیل. بی‌تا. تهران. ص ۱۵۲.

۳. مقالهٔ «در باب نیما، سنن و مراتب حق‌شناسی» نوشته هوشیار انصاری‌فر. مجله نگاه‌نو. شمارهٔ ۳۴. صفحهٔ ۱۹۳.

۴. تاریخ تحلیلی شعر نو. شمس لنگرودی. ج اول. نشر مرکز. چاپ سوم ۱۳۷۸. ص ۴۸۸.