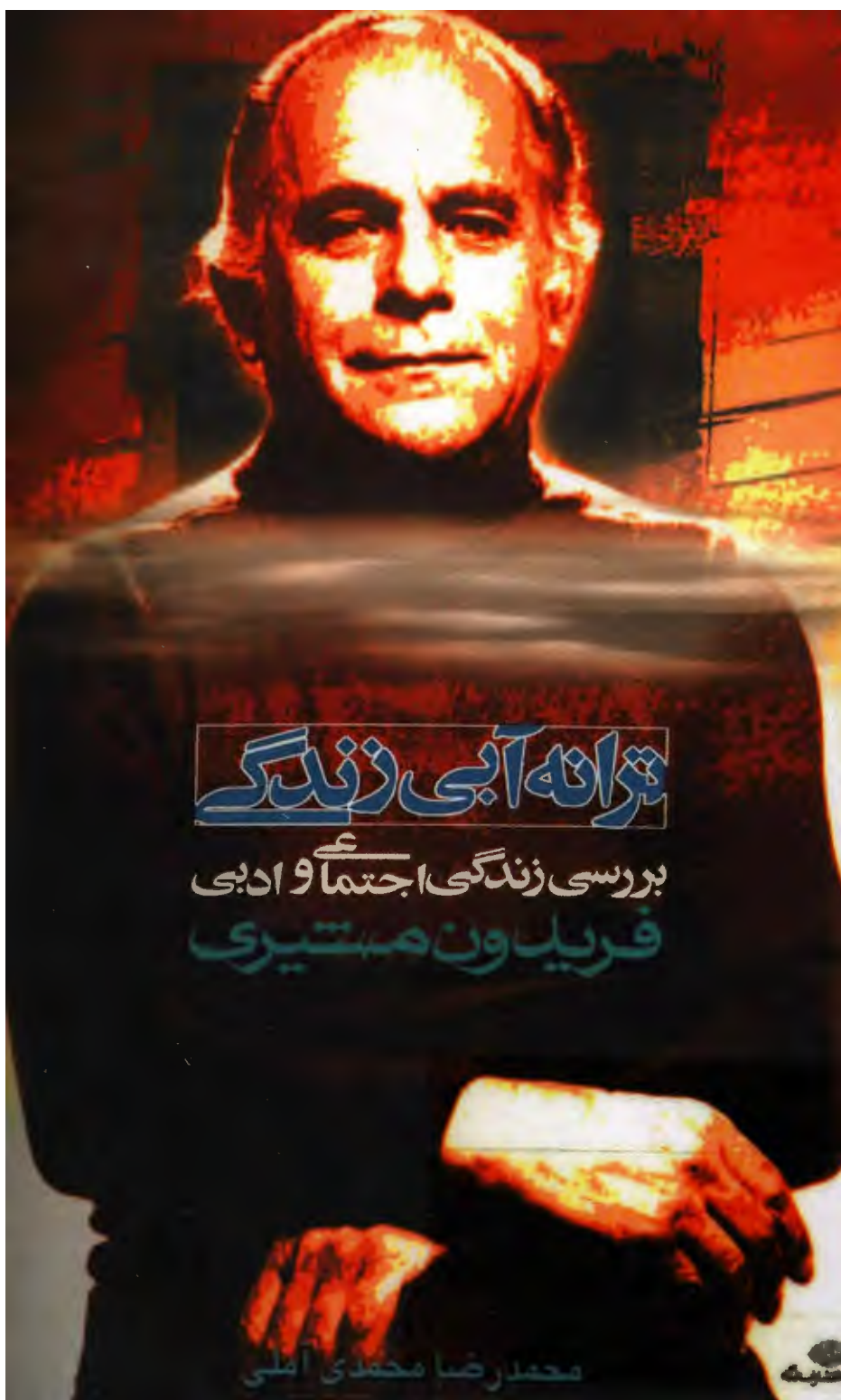




پڑانہ آبی زندگی

بررسی زندگی اجتماع و ادبی
فرید ون مستیری

محمد رضا محمدی املی





خزانہ آبی زندگی

مجموعہ آبی زندگی

۱/۶۰۰ ف ۱

۷/۸



تذکرہ آبِ زندگی

بررسی زندگی اجتماعی و ادبی
فریدون مستیری

محمد رضا محمدی آملی

۲۴۸۸۹



ترانه آبی زندگی

ترانه آبی زندگی

(بررسی زندگی اجتماعی و ادبی فریدون مشیری)

محمد رضا محمدی آملی



مؤسسه انتشارات نگاه

تهران — ۱۳۸۲

محمّدی املی، محمدرضا، ۱۳۴۷ -

ترانه آبی زندگی (بررسی زندگی اجتماعی و ادبی فریدون مشیری) / محمدرضا محمّدی املی.

تهران: مؤسسه انتشارات نگاه، ۱۳۸۲، ۲۱۵ ص.

ISBN: 964 - 351 - 136 - 7

فهرست‌نویسی براساس اطلاعات فیپا.

کتابنامه: ص [۲۰۹] - ۲۱۵؛ همچنین به صورت زیرنویس

۱. مشیری، فریدون، ۱۳۰۵ - نقد و تفسیر.

۲. شعر فارسی - قرن ۱۴ - تاریخ و نقد. الف. عنوان.

۸۵۶ ی ۹۴ ش / PIR ۸۲۱۱ / ۸۱/۶۲ م / ۵۹۳ م

۴۶۲۱۳ - ۸۱ م

کتابخانه ملی ایران

مؤسسه انتشارات نگاه

ترانه آبی زندگی

محمدرضا محمّدی املی

چاپ اول: ۱۳۸۲؛ لیتوگرافی: اردلان؛ چاپ: اهل قلم؛ شمارگان: ۲۲۰۰

شابک: ۷ - ۱۳۶ - ۳۵۱ - ۹۶۴

دفتر مرکزی: خیابان ۱۲ فروردین، شماره ۲۱، طبقه سوم، تلفن: ۶۴۶۶۹۴۰ فاکس: ۴۰۵۱۹۶

فروشگاه: خیابان ۱۲ فروردین، شماره ۲۱، طبقه همکف، تلفن: ۶۴۸۰۳۷۹

فهرست

۷	مقدمه (هفت پرده)
۱۳	پیش درآمد
۱۷	بررسی زندگی اجتماعی و ادبی مشیری
۵۱	یگانگی، دوگانگی، بیگانگی
۵۳	الف: شعر و زبان
۸۱	ب: زبان و تفکر
۹۵	ج: شعر، جامعه، زمان
۱۲۹	د: شعر عاشقانه
۱۴۹	بررسی دو دفتر شعر مشیری
۱۵۱	اولین گناه دریا
۱۶۱	کوچه‌های ابری
۱۷۷	گزینه شعر
۱۷۹	نایافته
۱۸۰	خوش به حال غنچه‌های...
۱۸۲	کوچه
۱۸۵	کوچ
۱۹۰	بهار را باور کن
۱۹۳	جادوی بی اثر
۱۹۵	رنج

- در زلالِ شب ۱۹۷
- فریادهای خاموشی ۱۹۸
- یلدا ۱۹۹
- یک آسمان پرنده ۲۰۱
- لبخند چشم تو ۲۰۲
- زیبای جاودانه ۲۰۴
- عشق ۲۰۷
- با یادِ دل، که آینه‌ای بود ۲۰۸
- فهرست منابع و مآخذ ۲۰۹

هفت پرده

مقدمه

پرده اول:

سه شنبه ساعت ۱۰ صبح. زنگ در که به صدا درآمد، سراسیمه به سمت در دویدم. پستچی بود. نامه آورده بود. نامه‌ای از دوستی قدیمی. نامه بوی عطر گل یاس می‌داد. یاسی خوشبو در سرمای بهمن ۱۳۶۲. نامه را عاشقانه گشودم و خواندم. بلند بلند خواندم.

سلام محمد

بی تو مهتاب شبی باز از آن کوچه گذشتم
همه تن چشم شدم، خیره به دنبال تو گشتم
شوق دیدار تو لبریز شد از جام وجودم
شدم آن عاشق دیوانه که بودم..
ساعتی بعد، همه شعر را از بر بودم. و این ابتدای آشنایی من بود با
فریدون مشیری.

پرده دوم:

ماه‌های پایانی سال ۱۳۷۶، شاعر شعر کوچه را در خیابان دیدم.

خیابان کریمخان، حوالی نشر چشمه. شکسته اما زنده دل. هرچند مایل به گفتن ماجرای تألیف کتاب بودم، نتوانستم. شاید دور از ادب بود از چیزی سخن گفتن که چنان محبّانه صورت تألیف نیافت. زیرا در آن صورت فقط شرمساری بود و شرمساری بود، شرمساری.

پرده سوم:

«ترانه آبی زندگی» کوششی اجمالی در شناخت زندگی و شعر فریدون مشیری است. این کوشش در چند بخش فراهم آمده است. در بخش نخست پس از پیش درآمد، درباره آغاز، میانه و انجام زندگی اجتماعی و ادبی شاعر سخن به میان آمده است. در بخش دوم در چهار فصل، مباحث زبان، تفکر و رویکرد اجتماعی و عاشقانه شاعر بررسی شده است. در بخش سوم دو دفتر سالیان آغازین شاعری مشیری مورد نظر قرار گرفت. بخش چهارم شامل گزینه مختصری از شعرهایی است که در این دفتر بررسی شده‌اند. بخش پنجم شامل فهرست مقالات، فهرست اعلام و... است.

پرده چهارم:

این کتاب سالیان گذشته به رشته تحریر درآمد. اما به دلایلی چند تا امروز انتشار آن به تأخیر افتاد. شاید اگر فرصتی دیگر برای نگارش کتابی درباره زندگی و شعر مشیری به دست آید، به گونه‌ای دیگر آن را بنگارم. از این رو گرچه این روزها با برخی از دیدگاه‌های انتقادی موجود در این کتاب کاملاً همسو نیستم، اما می‌دانم این دیدگاه‌ها

بخشی از ذهنیت انتقادی من را تشکیل می دادند و صرفاً به خاطر حفظ آن موقعیت، از حذف آنها چشم پوشیدم.

پرده پنجم:

سپاس می گویم همه دوستان صاحب دل اهل نظم را که با حوصله این کتاب را خواندند و به نکات دقیقی اشارت کردند. حبیب نجفی دوست فاضل شعرشناسم زحمت بازخوانی آن را برعهده داشتند. فرهاد صابر شاعر اهل دل از دید یک شاعر منتقد به طرح مباحث تازه ای پرداختند. دوست عزیز صاحب فضل منصور مؤمنی نیز حقی بزرگ در تدوین و تألیف این دفتر بر من دارند. علی عبداللّهی شاعر و مترجم زبان آلمانی با صفای همیشگی مؤلف را وامدار محبت هایش کرد.

پرده ششم:

از علیرضا رئیس دانایی مدیر محترم مؤسسه انتشارات نگاه و اصغر مهدی زادگان مدیر تولید نیز سپاسگزارم که بی هیچ مزد و منتی با گشاده رویی زحمت چاپ و انتشار آن را پذیرفتند.

پرده هفتم:

بی تو مهتاب شبی باز از آن کوچه گذشتم.

محمد رضا محمدی آملی

اردیبهشت ۱۳۸۲

پیش درآمد

اثر هنری بازتابی از واقعیت‌ها و رؤیاهای زندگی صاحب اثر است. میان واقعیت‌های زندگی شاعر با شعر او نسبت نزدیکی وجود دارد، اما شعر، تجلی کاملی از زندگی شاعر نیست، زیرا در این صورت باید شعر را با گزارش، روایت و تاریخ برابر دانست. شعر، گاه امری فراواقع است و شاعر در تبدیل واقعیت به اثر هنری، دخل و تصرف می‌کند و گاه شعر، تجسم رؤیاهای فردی است و بر واقعیت‌ها منطبق نیست.

آشنایی با زندگینامه شاعران خالی از فایده نیست. اما، ما را تماماً با جهان پُرپیچ و خم شاعر، آشنا نمی‌کند، بلکه فقط برخی از زوایای پنهان شعر با مراجعه به زندگینامه آشکار می‌شود. اما در برخی از مواقع، زندگینامه به درک و فهم خواننده از شعر کمکی نمی‌کند. میان شعرهای عین‌گرا با شعرهای ذهن‌گرا تفاوت است. شعر، گاه بر عینیت‌های موجود تکیه دارد و گاه فقط ذهنیت‌های شاعرانه موجد اثر است.

آنانی که معتقدند زندگینامه‌ها هیچ‌گاه در ادراک اثر هنری نقشی ندارند، این اصل را فراموش کرده‌اند که شعر یا هر اثر هنری را شاعر یا

هنرمند خلق می‌کند و میان اثر با صاحب اثر ارتباط وجود دارد. گرچه این ارتباط تنگاتنگ نیست، اما نمی‌توان آن را انکار کرد.

«حتی وقتی هم که پیوند نزدیکی میان یک اثر هنری و زندگی خالق آن وجود دارد، نباید چنین پنداشت که اثر هنری تقلید و محض زندگی است.^۱»

اختلاف نظر درباره نقش و اهمیت زندگینامه هنرمندان به تلقی متفاوت آنان از ماهیت هنر برمی‌گردد. آیا هنر فقط از واقعیت سرچشمه می‌گیرد؟ نسبت میان هنر با واقعیت چیست؟ آیا واقعیت اجتماعی با واقعیت هنری تفاوت دارد؟

اگر به نسبت نزدیک زندگی شاعر با شعر او اشاره می‌کنیم، مطابقت از نوع واقعیت هنری است. خواننده هرگز درصدد تطبیق شعر با واقعیت اجتماعی نیست، بلکه شعر را با واقعیت هنری مطابقت می‌دهد و این ایده، هنگامی تحقق می‌یابد که شاعر بتواند با هماهنگی میان اجزاء کلام، این مطابقت را به ذهن خواننده القاء کند. وقتی حافظ می‌گوید:

آنان که خاک را به نظر کیمیا کنند

آیا بود که گوشه چشمی به ما کنند

خواننده می‌تواند در انطباق با واقعیت (و در اینجا واقعیتی تاریخی) به دو شکل عمل کند. در شکل اول آن را به واقعیت اجتماعی عرضه می‌کند. اما در شکل دوم، بیت را با واقعیت هنری مطابقت می‌دهد. طبق این دیدگاه، به‌راستی کسانی خاک را به نظر کیمیا می‌کنند. این دو نوع برخورد خواننده با متن است. خواننده

هوشیار می‌داند کارکرد زبان در همه حوزه‌ها یکسان نیست. زبان علمی با واقعیت منطبق است. اما زبان هنری مطابقتی با واقعیت اجتماعی ندارد، زیرا کارکردهای خیالی زبان در این بخش فعال می‌شود. حکیم نظامی در داستان شورانگیز خسرو و شیرین، فقط به رابطه عاشقانه آنان اشاره نمی‌کند. بلکه از این جزئیت به کلیت عشق دسترسی می‌یابد.

شعر، تاریخ نیست که شرح و گزاری از واقعیت باشد. ارسطو شاعران را برتر از تاریخ‌نویسان می‌داند، زیرا کسانی که با زبان علمی و روزانه سروکار دارند، می‌خواهند کلامشان با واقعیت عینی منطبق شود، اما اگر در زبان ادبی، کلام با واقعیت عینی منطبق شود، آن سخن دچار ضعف است.

زندگی‌نامه‌ها بیان واقعیت‌های زندگی هستند و این واقعیت‌ها راکه طی مراحل مختلف زندگی یک هنرمند به وقوع می‌پیوندند، می‌توان دسته‌بندی و تنظیم کرد و از این طریق با سیر تحول زندگی هنرمند یا واقعیت‌های عینی زندگی آشنا شد. شاعر در عالم واقع زندگی می‌کند و شعر در عالم برزخ اتفاق می‌افتد. این تفاوت نشان می‌دهد که نمی‌توان نسبت تنگاتنگی میان واقعیت‌های عینی و واقعیت‌های ذهنی یافت، اما می‌توان در ادراک بهتر واقعیت‌های ذهنی از واقعیت‌های عینی بهره گرفت. به همین دلیل مؤلفان کتاب نظریه ادبیات می‌گویند:

«رابطه بین زندگی خصوصی و اثر هنری رابطه ساده علت و معلولی

نیست.^۱»

در نقدهای ادبی - تذکره‌ای گذشته‌ما، زندگینامه محور اصلی تألیف بود. این زندگینامه‌ها از جوانب گوناگون ارزشمندند، ولی در تبیین زیبایی‌شناسی اثر، مهم تلقی نمی‌شوند. زندگینامه‌ها ارزش انتقادی چندانی ندارند، اما می‌توانند ما را در تحلیل تاریخی - جامعه‌شناختی شعر یاری رسانند. تحولی که در شعر رخ می‌دهد، با واقعیت‌های زندگی شاعر بی‌رابطه نیست. ناقد ادبی می‌تواند دلایل تحول و تفسیر شعر را با دقت در زندگی شاعر دریابد و یا در ترسیم تاریخ شعر از آن یاری گیرد. زندگینامه‌ها می‌تواند منبع خوبی برای نوشتن تاریخ دقیق شکل‌گیری، گذار و تثبیت شعر باشد. طبعاً واقعیت‌های عینی زندگی اجتماعی - ادبی مشیری بخشی از جریان شعر امروز زبان فارسی را شکل داده است. آشنایی با زندگی فریدون مشیری، خواننده را در ترسیم علل تحول شعر او در ادوار مختلف و ترسیم بخشی از تاریخ شعر امروز زبان فارسی یاری می‌رساند.

زندگینامه مشیری براساس گفته‌های او و خاطرات دوستان و تا حدودی آثارش نوشته شده است. در ابتدا بر آن بودم تا مقطع‌های مهم تاریخ اجتماعی - سیاسی و فرهنگی ایران را سرفصل‌های زندگینامه قرار دهم. اما به دلیل آن‌که در ادوار مختلف، زندگی اجتماعی و فرهنگی مشیری دستخوش تحولات زیادی نشد و در واقع مشیری از ۱۳۰۵ تا پایان حیاتش زندگی آرامی را پشت سر گذاشته است، کوشیدم تا پیوسته و بدون تقسیم‌بندی زمانی به شرح زندگی یکی از محبوب‌ترین شعرای معاصر بپردازم.

یادگار کوچه‌های تنهایی

بررسی زندگی اجتماعی و ادبی فریدون مشیری

۱۳۷۹ - ۱۳۰۵

بخش اول

فریدون مشیری، فرزند ابراهیم مشیری افشار، از خانواده افشار در شهریور ماه ۱۳۰۵ در خیابان عین الدوله تهران به دنیا آمد. نسب پدری او به نادرشاه می‌رسد. «این‌طور می‌گفتند که یکی از پسرانشان در رکاب نادرشاه شمشیر می‌زد. نادرشاه هم به پاس خدمات او، در همدان نزدیک دره مرادی، زمین‌هایی به او داده بود و در آن‌جا اسکان یافته بودند.^۱» ابراهیم مشیری افشار، در همدان متولد شد و در بیست سالگی به تهران آمد.

مادرش خورشید، ملقب به اعظم السلطنه، از نوه‌های امیرالامرا از خانواده ظهیرالدوله کرمانی بود. پدر مادر او، میرزا جواد خان مؤتمن الممالک شعر می‌گفت و نجم تخلص می‌کرد. خاندان پدری و مادری مشیری، متعلق به عصر قاجار و پرورده فرهنگ قاجاریه بودند. «پدر بزرگم میرزا محمودخان، چون در همدان و کردستان و کرمانشاه، برای ایجاد خطوط مخابراتی ایران، در زمان قاجار خدمات زیادی کرده بود، ناصرالدین شاه به ایشان لقب مشیر داده بود که ماهم بعدها شدیم "مشیری"؛ یعنی طرف مشورت.^۲»

ابراهیم مشیری افشار که در وزارت پست و تلگراف کار می‌کرد، در سال ۱۳۱۳، مأموریت یافت تا به مشهد برود. فریدون از هفت سالگی تا شهریور ماه ۱۳۲۰ در مشهد به سر می‌برد. پدر و مادر هر دو اهل کتاب بودند و ظاهراً مادرش گاهی شعر می‌گفت و اشعار پدرش میرزا جواد خان صدیق مؤتمن الممالک را که نجم تخلص می‌کرد، برای او می‌خواند. فریدون فرزند دوم خانواده مشیری افشار بود. برادر بزرگ‌تر او به نام منصور تا چند سال قبل در قید حیات بود. برادر کوچک‌تر او منوچهر نام دارد. فریدون در خانواده‌ای که سه فرزند پسر داشتند، به دنیا آمد. شوق آموختن همیشه در نهاد مشیری بود. خودش می‌گوید:

«من پیش از آن که به دبستان بروم، یعنی در همان چهار - پنج سالگی همه چیز را می‌خواندم، وقتی در خیابان می‌رفتیم یا سوار درشکه بودیم، تمام تابلوهای مغازه‌ها را با صدای بلند می‌خواندم. پدر و مادرم تعجب می‌کردند که من چگونه خواندن را به این شکل یاد گرفته‌ام. یادم هست آن زمان، به جای شناسنامه، سجل احوال می‌دادند، یک کاغذهایی بود، درست اندازه برگ آب و برق و تلفن که آن روزها می‌آوردند در خانه‌ها. در آن سجل، اسم مرا نوشته بودند «آقای میرزا فریدون مشیری» من از پدرم پرسیدم: «میرزا یعنی چه؟» گفت: «یعنی کسی که قلم در دست دارد و می‌نویسد: میرزا بنویس.^۱» در شش سالگی به دبستان ادب پشت مسجد سپهسالار رفت. در این سال با سیاوش کسرایی همکلاس بود، اما بعد به دلیل انتقال

پدرش به مشهد بقیه دوره ابتدایی را در مدرسه همت و سال اول دبیرستان را در مدرسه شاه‌رضای مشهد گذرانید. در آن سال‌ها مدیر دبیرستان علی اکبر شهابی از استادان بزرگ ادب خراسان بود. مشیری از دوران کودکی به شعر علاقه داشت. درباره سال‌های کودکی‌ش نوشته است:

«در آن ایام سخت به شعر علاقه نشان می‌دادم. صدها بیت شعر از حافظ حفظ داشتم تا در میدان مشاعره که در مدرسه ترتیب داده می‌شد، پیروز باشم. پیش از مدرسه هر تابلو و نوشته‌ای را می‌خواندم و تحسین اطرافیانم را برمی‌انگیختم. در مدرسه، هر شعری که در کتاب بود به سرعت حفظ می‌شدم. روز اول شعر ایرج را که:

ما که اطفال این دبستانیم

همه از خاک پاک ایرانیم

همه با هم برادر وطنیم

مهربان همجو جسم با جانیم

عطش خواندن را چگونه باید فرو می‌نشاندم؟ در خانه چندین کتاب در طاقچه چیده بود. شاهنامه، حافظ، سعدی، منوچهری، نظامی، جزوه کوچکی از اشعار قاضی و من می‌خواندم و باز می‌خواندم.^۱»

مشیری که بعدها توانست قلب بسیاری از خوانندگان شعر را تسخیر کند، از همان کودکی با شعر و دنیای آن انس و الفت داشت، تربیت و محیط فرهنگی خانواده در رشد شخصیت ادبی او بسیار

حائز اهمیت است. کودکی که از همان اوان کودکی با دواوین آشنا می‌شود، اگر کمی ذوق و پشتکار داشته باشد، سرنوشتی روشن در انتظار اوست. سرشت طبیعی مشیری نشان می‌دهد که او از کودکی بسیار شعر می‌خواند و اغلب آنها را حفظ می‌کرد. این نشانه‌ها، در ادوار بعد به شکل‌های مختلف در شعرهایش راه یافتند.

در کلاس چهارم ابتدایی بود که بچه‌ها او را به معلم ادبیاتشان خانم شهیدی و لعلیا مؤتمن معرفی کردند و گفتند خانم، فریدون شعر زیاد بلد است و این‌که صد بیت شعر حفظ دارد. خودش می‌گوید: «چهارم دبستان، معلم‌مان از من خواست شعر بخوانم و من هم، بچه ده ساله آن موقع شعر مخمس مشهور قآنی را حفظ کرده بودم:

جهان فرتوت باز، جوانی از سر گرفت
به سر ز یاقوت سرخ شقایق افسر گرفت
چو تیره زاغی سحاب بر آسمان پر گرفت
ز چرخ اختر ربود، ز نجم زیور گرفت

معلم این خبر را به دفتر برد و در دفتر هم آقای مدیر علاقه‌مند شدند که با من آشنا بشوند. هفته بعد سرزنگ انشاء، مدیر آمد سر کلاس و خواست که من شعر بخوانم و من هم مقداری از «رستم و اشکبوس» فردوسی را که حفظ بودم، خواندم و بعد صحبت مشاعره شد و من شروع کردم با تمام کلاس مشاعره کردن و بچه‌ها یکی پس از دیگری خسته می‌شدند و کنار می‌رفتند و من شعرهایی که آخرش ل بود مثل:

دل داده‌ام به یاری، عاشق‌کشی نگاری
مرضیه سجایا، محمودۀ خصائل

این را در آن سال‌ها که می‌خواندم اسباب تعجب معلّم‌ها بود که چه‌طور آن کلمات عربی در ذهن من جا گرفت.^۱

شاعری در گذشته اسباب و لوازم متعدد می‌خواست و شاعر، خود را ملزم به حفظ ابیات و اشعار زیاد می‌دانست به گونه‌ای که گاه شاعر صدها بیت از دواوین شاعران در حافظه داشت. حافظه برتر، خود، نوعی امتیاز بود. در چهار مقاله عروضی آمده که شاعر باید حداقل بیست هزار بیت از اشعار متقدّمان یاد گیرد.^۲

مشیری از نسل شاعرانی است که کوشیدند با اندوخته‌های ادبی فراوان و فراگیری دانش شعر و اسلوب آن، به دنیای شعر قدم بگذارند.

زمانی که مشیری به دنیا آمد از تولد «افسانه» نیما چهار سال می‌گذشت. شعر نو آغاز شده بود، اما هنوز فراگیر نبود. ذهنیت حاکم بر فضای شعر، ذهنیتی کلاسیک بود و تا ۱۳۲۰، شعر نو در مجالس و محافل ادبی طرح نمی‌شد و اگر گاهی شاعری در جمعی شعری به سبک شعر نیمایی می‌خواند، مورد تمسخر دیگران قرار می‌گرفت.

همزمان با رشد مشیری، شعر نو فارسی نیز در حال شکل‌گیری بود و تا سال ۱۳۲۵ که نخستین کنگره نویسندگان ایران تشکیل گردید، هنوز از شعر نو به صورت علنی دفاع نشده بود. از آن سال به بعد، کم‌کم شاعران و استادان ادب پذیرفتند که می‌توان با نگاه و روش و اسلوبی دیگر، شعر گفت. در آن هنگام بر محیط تربیتی مشیری، شعر سنتی حاکم بود. مشیری در آن سال‌ها، فقط توانست با سعدی و حافظ و

منوچهری و فردوسی آشنا شود و این خود موهبتی بزرگ بود که در خانواده‌ای اهل ادب، پرورش می‌یافت و می‌توانست به شکل شایسته‌ای ذوق خود را پرورش دهد. عموی فریدون که سرهنگ بود، هر وقت به منزلشان می‌آمد، فریدون را وادار می‌کرد تا برایش شاهنامه بخواند و او ده‌ها بیت پشت سر هم برای او شاهنامه می‌خواند. ظاهراً اطرافیان شاعر نیز از درک شعر بی‌بهره نبودند.

مشیری، سرودن شعر را از آغاز نوجوانی شروع کرد. او در نوجوانی با سرودن شعرهایی در مایه عاشقانه، طبع‌آزمایی کرد. برخی از اولین سروده‌های او در مجموعه شعر «تشنه توفان» آمده است.

اولین شعری که فریدون سرود، «فردای ما» نام داشت. او این شعر را برای روزنامه ایران ما که به سرپرستی جهانگیر تفضلی اداره می‌شد، فرستاد. مجله «ایران ما» نشریه‌ای صرفاً ادبی - هنری نبود، ولی با این حال جز دو سه مقاله سیاسی که در ابتدا می‌آمد، بقیه صفحات مجله که حدود هفت - هشت صفحه بود، به مطالب ادبی اختصاص داشت. کوشش تفضلی در «ایران ما» بر آن بود تا نویسندگان و شاعران جهان را به اهل ادب ایران بشناساند. در همین مجله، آثاری از ویکتور هوگو، لامارتین، آندره مورو و دیگران چاپ و منتشر می‌شد. «ایران ما» از جمله اولین نشریاتی بود که فریدون مشیری آن را هر هفته می‌خرید و با شوقی فراوان می‌خواند. شاعران بزرگی با این نشریه همکاری می‌کردند. شعرهای محمدحسین شهریار که سال‌های آخر تحصیل طب را پشت سر می‌گذاشت، در

این نشریه به چاپ می‌رسید. شاعری که از او به عنوان شاعر ملی یاد می‌کردند. فریدون توللی، مهدی حمیدی شیرازی و ابوالحسن ورزی از جمله شاعرانی بودند که شعرهایشان در این نشریه به چاپ می‌رسید. چاپ نخستین سروده شاعر نوجوان در هفته‌نامه‌ای که از شاعران بزرگی چون شهریار شعر منتشر می‌کرد، بی‌شک مایه بسی مباهات بود. در آن سال‌ها چند نشریه بیشتر منتشر نمی‌شد و شاعران جوان باید بسیار می‌کوشیدند تا شعرشان مقبول نظر ارباب نشریات قرار گیرد. مسؤول صفحه شعر، پس از چاپ شعر مشیری در شماره بعد ایران ما نوشته بود:

«آقای فریدون مشیری شعری را که فرستاده بودید در شماره پیش چاپ شد، در جمع هیأت تحریریه ایران ما، با حسن قبول بسیار مواجه شد. خوشوقت می‌شویم اگر باز هم از شما شعر چاپ کنیم.» برای مشیری نوجوان جای بسی خوشوقتی بود که نشریه‌ای شعر او را چاپ کرده و از وی خواسته بود تا اشعار دیگرش را برایشان بفرستد. ظاهراً ذوق تربیت‌شده شاعر توانست نظر جمعی از اهل مطبوعات را به خود جلب کند.

بعد از این شعر، آثار بسیاری از او در نشریات ادبی و هنری مختلفی چاپ و منتشر شد. و در سال‌های بعد او خود، مسؤول صفحات شعر نشریات شد. مشیری از نوجوانی به کار مطبوعاتی علاقه‌مند بود. گاه خبرنگاری می‌کرد و گاه نیز چیزهایی می‌نوشت. شوق نوشتن و سرودن همواره با او بود. حتی پس از دو سال تحصیل در رشته ادبیات دانشگاه، ترک تحصیل کرد و وارد رشته روزنامه‌نگاری

شد. از نوجوانی به خواندن علاقه مند بود. از این رو اغلب روزنامه‌ها را می‌خواند؛ می‌گوید:

«من از اول عمرم یک خواننده یا معتاد به خوانندگی بودم. همه چیز می‌خواندم. یعنی مال روزنامه‌های جهت‌دار و حزبی و دست چپ و دست راست، همه را می‌خواندم. مثل مجلهٔ مردم... یا بسیاری از نوشته‌های دیگر و کتاب‌هایشان را. اطلاعات هفتگی و اینها که درمی‌آمد و روزنامه‌ها به صورت دائم - چون از اول خدمتم هم در اداره به روابط عمومی منتقل شده بودم. تقریباً همهٔ روزنامه‌ها می‌آمد آن‌جا.»^۱

دوران شاعری مشیری با سرودن شعرهای عاشقانه آغاز شد. ابتدا در قالب غزل طبع آزمایی کرد، اما بعدها راه و روش خود را تغییر داد و به جرگهٔ شاعران نیمایی درآمد. در شانزده - هفده سالگی این غزل را سرود:

بیا که تیر نگاهت هنوز در پَر ماست
 گواه ما پَر خونین و دیدهٔ تر ماست
 دلی که رام محبت نمی‌شود دل توست
 سری که در ره مهر و وفا رود سر ماست
 به پادشاهی عالم نظر نیندازیم
 گدای درگه عشقیم و عشق افسر ماست
 ز خاک پای تو شرمنده‌ام چه چاره کنم؟
 بیا ببین که همین نیمه‌جان میسر ماست
 فراق دوست کشیدیم و زنده‌ایم هنوز
 خدای را مگر از سنگ خاره پیکر ماست.

برای نوجوان ۱۶ ساله این غزل می‌توانست بسیار موجب مباهات و افتخار باشد. کسی که در شانزده سالگی چنین غزلیاتی می‌سرود، طبعاً می‌توانست در غزل، آینده خوبی داشته باشد، اما مشیری راه و روش شاعری را تغییر داد. یکی - دو سال بعد باز در غزلی که دلکش آن را خوانده، چنین گفته است:

غم آمده، غم آمده انگشت بر در می‌زند
 هر ضربه انگشت او بر سینه خنجر می‌زند
 ای دل بکش یا کشته شو غم را در این جاره مده
 گر غم در این جا پا نهد آتش به جان در می‌زند
 از غم نیاموزی چرا ای دل‌ریا رسم وفا
 غم با همه بیگانگی هر شب به ما سر می‌زند

شاید اگر مشیری با نیما و شعر او آشنا نمی‌شد، حتی دفتر غزلی نیز منتشر می‌کرد و می‌توانست تجربه‌های خویش را در حوزه غزل به خوانندگان عرضه کند. او معتقد است که عرصه غزل، عرصه سیمرغ است. بنابراین اگر به اندازه بال مگسی در آن راه غفلت شود، لغزیده‌ایم. همچنان که به باور او پیلان لغزیده‌اند و آبرو را بر باد داده‌اند.

مشیری در دوران کودکی و نوجوانی در خانواده‌ای نسبتاً متمکن پرورش یافت. اگرچه خود معتقد است که خانواده مادری او تا حدودی متمکن بود، اما پدرش همه چیز را در همدان رها کرد و به تهران آمد و یک کارمند ساده دولت شد. اما واقعیت آن است که وضعیت کارمند در سال‌های ۱۳۰۵ به بعد بسیار مناسب بود. در خاطراتش می‌گوید: «یادم هست خیلی کوچک بودم، شاید پنج - شش

سالم بود. می شنیدم که پدرم ۶۴ تومان حقوق می گیرد، البته آن زمان ۶۴ تومان پول کمی نبود، ولی برای اداره یک خانواده با چهار فرزند که مدرسه بروند و بخورند و بپوشند، کفاف نمی داد.^۱ ظاهراً فریدون در خانواده ای نسبتاً ممتول تربیت شد. تأثیر این تربیت در شخصیت اجتماعی مشیری، به خوبی پیداست. مشیری به زبان امروزی انسان باشخصیتی است. او همه چیز را با نظم و آداب خاصی انجام می دهد. زمان خواب، زمان بیداری، زمان مطالعه، زمان تفریح، زمان میهمانی، همه چیز به شکل مرتبی انجام می گیرد. خودش می گوید: «من صبح های زود، ساعت ۴ و ۴/۵ بیدار می شوم. سال هاست که این عادت سحرخیزی را دارم تا ساعت هشت صبح که هنگام چای و صبحانه خوردن است، سه - چهار ساعت وقت و آرامش و خلوت دارم که نه سروصدا هست و نه زنگ تلفن. کار می کنم و شعرم را به آن اندازه و حالتی که می خواهم درمی آورم.»^۲

این منش شخصیتی ناشی از همان تربیت خانوادگی است که از ابتدا او را انسانی منضبط و با آداب تربیت کرده است. شاید در زندگی اجتماعی مشیری، خروجی از هنجار معمول اخلاقیات نبینیم، حتی در سالیانی که بسیاری از شاعران جوان، بی پروا از معشوق سخن می گویند، او با حجب و خیال به سخن می گشاید. مشیری در روزها و ماه هایی که بسیاری از شاعران ما مانند زنده یاد اخوان ثالث از داشتن یک زندگی آرام با کمی سرمایه بی بهره بودند، در آرامش و آسایش زندگی می کرد. ۶۴ تومان حقوق ماهیانه در سال ۱۳۱۰

۱. گذری و نظری، ص ۱۷.

۲. گذری و نظری، ص ۵۵.

سمت سرچشمه تا بروم دارالفنون، روبه روی مسجد سپهسالار تابلوی «قرائت‌خانه مدرس» را همیشه می دیدم. مرحوم انجوی شیرازی مدیر این قرائت‌خانه بود. جوانی بسیار خوش سیمما، آراسته، با تهریش ملایم. این قرائت‌خانه را حزب پیکار درست کرده بود که روزنامه «ایران ما» و «نبرد» به صاحب امتیازی آقای خسرو اقبال را هم منتشر می کرد. بالای صفحه اول «نبرد»، جمله زیبایی آمده بود؛ از سخنان حضرت علی (ع) به این مضمون: پیکار کنید که اگر دامن کفن شما به خون آغشته باشد، بهتر از بدنامی است. و بعد عنوان «حزب پیکار» زیر آرم روزنامه نوشته شده بود.^۱

حس وطن پرستی و ناسیونالیستی مشیری پس از آشنایی با مرحوم انجوی شیرازی در «قرائت‌خانه مدرس» برانگیخته شد. از لحاظ سیاسی نیز ایران در آن سال‌ها در وضع نامناسبی به سر می برد. سربازان روسی، آمریکایی و انگلیسی ایران را اشغال کرده بودند. قطعی هم در تهران بیداد می کرد. در چنین شرایط بحرانی اجتماعی و سیاسی، جوانان میل داشتند تا به دفاع از میهن و ملت خود برخیزند. مشیری نیز علیرغم منش منضبط و خوی آرام در سال‌های جوانی مایل بود تا در احزاب شرکت کند «به هر حال در آن اوضاع، من می خواستم عضو حزب "پیکار" بشوم. یک روز رفتم به قرائت‌خانه مدرس، مرحوم انجوی گفتند: تو چون هنوز هجده سالت نشده نمی توانی عضو دائم بشوی. اگر دلت می خواهد می توانی عضو وابسته باشی.^۲» علاقه مندی مشیری به عضویت در حزب فقط و فقط

۲. گذری و نظری، ص ۱۵.

۱. گذری و نظری، ص ۱۵ - ۱۴.

ناشی از روح میهن دوستی او بود و اگر وارد ماجرا نیز می‌شد، به دلیل تنش‌های مختلف سیاسی هیچ‌گاه نمی‌توانست به فعالیت ادامه دهد. روح آرام مشیری با عملکردهای ناآرام احزاب سیاسی اصلاً جور در نمی‌آمد. خود او نیز از این که بازیچه دست گروه‌های سیاسی نشد، بسیار خوشحال است. او قبل از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ خود را از فعالیت‌های سیاسی به کلی کنار کشید. بنابراین پس از سال ۱۳۳۲ علیرغم فشارهای زیادی که بر جماعت روشنفکر وارد شد، مشیری آزار و اذیت نشد و هیچ‌گاه تحت تعقیب قرار نگرفت. او خواهان آزادی و دفاع از ملت و میهن بود، اما نمی‌خواست خود وارد این بازی شود، در خاطراتش می‌گوید: «من همیشه اندیشه آزادی، محبت و خدمت را مهم‌تر و لازم‌تر از پیوستن به جناح‌های سیاسی با شاخه این حزب یا آن حزب، یا راهی خاص دانسته و می‌دانم. بسیاری از دوستان هم که آن زمان رفتند، حالا دیگر سال‌هاست پشیمان شده‌اند، نه این که فکر کنید کار جمعی را نفی می‌کنم، نه اما متأسفانه در ایران، همیشه از جماعات به وسیله عوامل مختلف، سوء استفاده می‌شود.^۱»

هم از این روست که پس از شکست، انعکاس آن را در شعر مشیری نمی‌بینیم. بعد از کودتای ۲۸ مرداد در شعر فارسی سه جریان آرام آرام در حال شکل گرفتن بود. رمانتیسم اجتماعی و انقلابی، رمانتیسم عاشقانه و سمبولیسم. شعر مشیری متعلق به رمانتیسم‌های عاشقانه بود که می‌کوشید تا با زبانی ساده از مهر و محبت و صفا و صمیمیت و

مهربانی سخن بگوید. شعر مشیری از لحاظ مضمون جزو اشعاری بود که بر اغلب مجله‌های آن زمان حاکم بود. از یک سو شاعرانی که خود را پس از کودتا شکست خورده تلقی می‌کردند، تلاش داشتند تا با اشعار اجتماعی و سیاسی ساده و احساساتی به راه خود ادامه دهند. در کنار آنان شاعرانی مانند مشیری که وارد حوزه سیاست نشده بودند، می‌کوشیدند تا با سخن گفتن از مرگ و اندوه و عشق در دل مردم نفوذ کنند. طرفداران جبهه ملی هم که پس از کودتا شکست خوردند، می‌کوشیدند تا با شعرهای تمثیلی راه خود را ادامه دهند. در این سال‌ها، مشیری به دکتر مصدق ادای احترام می‌کند. در اسفند ۱۳۴۶ شعری برای او به نام «آواز آن پرنده غمگین» می‌سراید:

بعد از تو، تا همیشه،

شب‌ها و روزها،

بی‌ماه و مهر می‌گذرند از کنار ما

اما،

پشت دریچه‌ها

در عمق سینه‌ها

خورشید قصه‌های تو همواره روشن است

از بانگ راستین تو، ای مرد، ای دلیر

آفاق شرق تا همه اعصار پر صداست

نام بزرگ تو

این واژه منزّه،

نام پیمبرانه

آن صاد و دال محکم
آن قاف آهنین

ترکیب خوش طنین
تشدید دلپذیر مصدق
مصادق صبح صادق
یادآور طلوع رهایی
پیشانی سپیده فرداست.

اگرچه این شعر را ۱۴ سال پس از کودتای ۲۸ مرداد ماه سروده، اما نشان از علاقه مشیری به مردی است بزرگ به نام دکتر مصدق. بعدها به صراحت گفت: «من پیرو راه او بودم».^۱

در سال ۱۳۳۲ مشیری از طرف مجید دوامی، مدیر مجله روشنفکر، دعوت به کار شد. تا قبل از مشیری، «فریدون کار» مسئول صفحه شعر روشنفکر بود، اما پس از اختلافی که میان آنها به وجود آمد، «کار» مجله روشنفکر را ترک کرد و دوامی از مشیری خواست تا صفحه شعر را اداره کند. در ابتدا فقط یک صفحه بود، اما پس از چندی، چند صفحه به ادب و هنر اختصاص یافت و مشیری از سال ۱۳۳۳ تا ۱۳۳۵ به مدت ۱۸ سال، مسئول صفحه شعر روشنفکر بود. این صفحات که: «هفت تار چنگ» نام داشت به تمام زمینه‌های ادبی و فرهنگی از نقد کتاب و فیلم گرفته تا تئاتر و نقاشی و شعر می‌پرداخت، ولی مهم‌ترین صفحه این بخش، صفحه شعر بود که مشیری در آن صفحه، شعر برخی از شاعران نام‌آور امروز را برای

اولین بار چاپ و منتشر کرد. صفحه شعر روشنفکر در آن سالیان از اعتباری نسبی برخوردار بود. جلال سرافراز می‌گفت مشیری یک فضایی در این مجله درست کرده بود که هرکس شعرش در این صفحات چاپ می‌شد، می‌فهمید که دیگر موفق شده، شاعر است و شعرش ارزش آن را دارد که چاپ شود. مشیری علتش را در این می‌داند که خود شخصاً برای گرفتن شعر و چاپ آن اقدام می‌کرد، به طوری که استاد شهریارگاهی غزلی با خط خودش برای او می‌فرستاد و زیرش می‌نوشت: «برای دوست عزیزم، فریدون مشیری، مخصوص برای انتشار در مجله روشنفکر»^۱

فروغ فرخزاد نیز که امروز نامی بلندآوازه در عرصه شعر معاصر دارد، ابتدا شعرش را در مجله روشنفکر به چاپ می‌رسانید: «پس از آن که فروغ فرخزاد با همسر و بچه‌اش از اهواز به تهران آمد، یک روز با دستی که از خجالت یا دلهره، جوهری شده بود، آمده بود دفتر مجله «روشنفکر» و پرسیده بود: آقای مشیری کجاست؟ مرا به ایشان نشان دادند. آن زمان من مسئول صفحه شعر روشنفکر بودم. دو - سه تا شعر آورده بود. شعرها را دیدم. در حدی بود که با یک خُرده دستکاری و کمی توجه دادن، چاپ شود. اولین شعری که از فروغ در «روشنفکر» چاپ شد، نمی‌دانم بگویم شعر بسیار بی‌پروایی بود و جنجالی عظیم برانگیخت. همان شعر معروف:

«گنه کردم گناهی پر زلذت

در آغوشی که گرم و آتشین بود...»

و به خصوص اعتراف به این گناه و به شکل عیان تأیید آن، خیلی پذیرفتنی نبود. نمی‌دانم، آیا این سخن‌ها گفتنی بوده؟ برای همگان تعریف‌کردنی بوده یا نه؟^۱ مشیری در همین سال‌ها با بسیاری از شاعران و نویسندگان از نزدیک آشنا شد و شعر برخی از شاعران جوان آن سال‌ها را در صفحه «هفت تار چنگ» چاپ کرد.

مشیری، شاعر اهل موسیقی است، کسانی که از نزدیک با زندگی او آشنايند، می‌دانند که بخش زیادی از زندگی او با عشق به موسیقی می‌گذرد. این عشق و شیفتگی از دوران نوجوانی شکل گرفت. خودش در این باره می‌گوید:

«من از سال‌های خیلی دور با موسیقی سروکار داشتم و خانواده مادری من همه‌شان در کار موسیقی و تئاتر این مملکت بوده‌اند. مرحوم فضل‌الله بایگان که در تئاتر بازی می‌کرد، دایی من بود، یعنی برادر مادرم، و ما سال‌های سال هم به علت همجواری و همسایگی خانه و هم در هفت سالگی که من مشهد بودم، هر سال تابستان‌ها ما دو - سه ماه می‌آمدیم تهران و منزل مرحوم بایگان زندگی می‌کردیم. ایشان خانه‌شان در خیابان لاله‌زار، توی کوچه‌ای که تماشاخانه تهران یا جامعه بارید انتهای آن کوچه بود... و ما هر شب می‌نشستیم و موسیقی گوش می‌کردیم. مرحوم مهرتاش آن‌جا که استاد همه و مؤسس جامعه بارید بودند و تعریف‌هایی که تارشان را زیر عبا و از خیابان لاله‌زار می‌آوردند... تا جامعه بارید. و بعد مرحوم صبا، غالباً با دایی ما رفت و آمد داشتند و ما بچه‌هایی بودیم که ۱۵ - ۱۴ سال‌مان

بود. شب‌ها اینها می‌نشستند، سه‌تار می‌زدند، ویولن می‌زدند و من می‌دیدم که صبا با چه ذوق و شوقی کار می‌کرد. افسوس که آن زمان، ضبط صوت نبود که از اینها چیزی ضبط کند، یعنی بعدها به‌طور خصوصی فراهم شد. صبا فقط در آن زمان توی رادیو می‌زد. خلاصه من با آثار مهرتاش، صبا و حسین تهرانی، از سال‌های دور آشنا بودم تا یک دوره‌هایی برادر خانم من، برادر اقبال، جعفر اخوان که خانه‌اش یک خانقاهی بود و این‌جا را گذاشته بودند برای این‌که صبا، حسین تهرانی، همدانیان، مرضیه یا حتی همایون خرم، بیژن ترقی و این اواخر مشکاتیان و شفیعیان و محجوبی و اینها دعوت شده خدایی بودند و به قول معروف کارت بلانش داشتند. هر موقعی هر جا بیکار می‌شدند، می‌آمدند خانه او و از صبح تا شب این آیند و روند ادامه داشت. گاه در کمال صفا با صاحبخانه می‌گفتند که آقا یک آبگوشتی بساز ما می‌آییم آن‌جا. این است که من به هر حال در این مکتب چیز زیاد آموختم.^۱

علاقه به موسیقی در وجود مشیری، به عوامل چندگانه‌ای بستگی دارد:

۱- محیط تربیتی و خانوادگی

۲- عشق و علاقه فردی

۳- رفت‌وآمد با بزرگان موسیقی

مشیری نه تنها بر موسیقی ایرانی تسلط دارد، بلکه با شوق فراوان، موسیقی کلاسیک فرنگی را پیگیری می‌کند و آرشوی که از موسیقی برای خود فراهم کرده، از هر دو نوع در آن وجود دارد. در سال‌های

۱۳۵۶ - ۱۳۵۰ که واحد تولید موسیقی رادیو به شکل خوبی زیر نظر هوشنگ ابتهاج مشغول فعالیت بود، مشیری نیز با این واحد همکاری داشت. در این سال‌ها، حدود ۱۵۰ اثر با نام گل‌های تازه که هم‌اکنون کار و شعر و موسیقی تازه بود، ساخته شد. مشیری در این سالیان با موسیقی به شکل دقیقی آشنا شد. او نه تنها از طریق گوش با موسیقی دیگران ارتباط برقرار می‌کرد، بلکه خود نوازنده بود. می‌گوید: «من در کنار سرودن شعر ماندولین نیز می‌زنم، البته به شکل غیر حرفه‌ای. خودم پیش خودم و برای دلم، یک چیزهایی می‌نوازم، چون موسیقی را خیلی دوست دارم. خیلی دلم می‌خواست، می‌توانستم تار بزنم. از بچگی تار هم داشتم، ولی در یک اسباب‌کشی گم شد. من هم دیگر نتوانستم تار خوبی پیدا کنم.^۱»

به دلیل همین آشنایی است که مشیری، گاه دربارهٔ موسیقی نیز اظهار نظر می‌کند. دوستان او معتقدند که او موسیقی را دقیق و کامل می‌شناسد و با علم به آن سخن می‌گوید. علی‌هاشمی از دوستان نزدیک او خطاب به او می‌گوید:

«هر بار سازی نواخته می‌شود، نه تنها شما مایهٔ آن را می‌گویید، مایه‌شناسی‌اش را می‌دانید، بلکه می‌گویید از چه ردیفی است و چه گوشه‌ای است و آن گوشه را بسط می‌دهید. حتی بارها شده که برجسته‌ترین قطعات موسیقی ایران که به تشخیص شما، من بعد فهمیده‌ام که کاملاً درست بود، اینها را رفتم شنیدم با یک دقت تخصصی ویژه است. این که در موسیقی ایرانی شما این رده‌ها را کاملاً

طی کردید، یعنی مرحله مایه شناسی را گذرانده اید. ردیف دان هستید و از ردیف هم گوشه ها را تشخیص می دهید.^۱

آشنایی مشیری با موسیقی ایرانی در شعر او پیداست و شاید به همین دلیل است که او نیز شعر بی وزن را شعر نمی داند. در تمامی اشعارش، موسیقی به شکل های مختلف حضور دارد. گاه وزن، گاه قافیه و گاه عوامل داخلی دیگری زمینه های موسیقایی کلام شعری او را فراهم می کنند.

در طول فعالیت شاعری مشیری، روی برخی از اشعارش آهنگ هایی ساخته و پخش شد. اولین شعری که فرهاد فخرالدینی بر روی آن آهنگ گذاشت، این شعر بود:

بهارم دخترم از خواب برخیز

شکرخندی بزن شوری برانگیز

این آهنگسازی نیز داستان غم انگیزی دارد که مشیری در ضمن خاطراتش آن را بیان کرده است:

«آقای فخرالدینی دختری داشتند ۵ یا ۴ ساله که درگذشته بود و ایشان خیلی از این بابت متأثر بودند. یک روزی خانمشان که کتاب شعر مرا می خوانده، این شعر «بهارم دخترم» را چون من بالایش نوشته بودم «برای دختر کوچکم بهار» این را خانم آرم فخرالدینی می آورند پیش فرهاد که یک آهنگ روی این شعر بساز. فرهاد هم یک آهنگ ساخته بود. از تمام شعر منهای یکی - دو بندش که لازم نبود. شش بند دوخطی، ایشان این را ساختند و از رادیو هم پخش شد، با

صدای خانم مرضیه.^۱ مشیری هنوز با شنیدن صدای خوش یا آهنگ و موسیقی خوش از خود بیخود می‌شود.

مشیری در سال ۱۳۳۳ با دختری به نام اقبال الزمان اخوان که دانشجوی دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران بود، ازدواج کرد. خودش می‌گوید: از این ازدواج «صاحب چهار فرزند شدیم که دوتاشان در همان دوران جنینی از دست رفتند، زیرا RH خون من و خانم با هم نمی‌خواند. RH بنده مثبت است. RH ایشان منفی و آن زمان هم تازه این مسئله RH مثبت و منفی شناخته شده بود و در ایران یکی - دو متخصص بیشتر نبود که بتوانیم در این باره راهنمایی بگیریم به هر حال مسئله‌ای نیست، به خصوص در روزگاری که باید جمعیت جهان کنترل شود.

ما اکنون دو فرزند داریم که از وجودشان خرسندیم: دخترم بهار، سال ۱۳۳۵ به دنیا آمد و پسرم بابک سال ۱۳۳۸، هر دو در دانشگاه تهران و دانشگاه ملی در رشته معماری تحصیل کرده‌اند و اکنون مشغول کارند. شهرسازی می‌کنند برای سازمان برنامه.^۲

مشیری به کار مطبوعاتی عشق می‌ورزید. تا سالیان سال در نشریات مختلف، چون «سپید و سیاه»، «تماشا»، «زن روز» و «تهران مصور» کار می‌کرد، اما قسمت اعظم فعالیت مطبوعاتی او در نشریه روشنفکر بود. در زمان خبرنگاری با بسیاری از ادبا و محققان بزرگ، چون علامه علی اکبر دهخدا، دکتر معین، دکتر پورداوود مصاحبه کرد و آن مصاحبه‌ها را در همان صفحه «هفت تار چنگ» روشنفکر چاپ

کرد. از طریق روشنفکر اسباب آشنایی مشیری با نیما یوشیج فراهم شد. در مجله روشنفکر با او مصاحبه‌ای انجام داد. می‌گوید: «چندین بار به خانه‌اش، انتهای جاده قدیم شمیران، کوچه فردوسی رفته بودم. آن سال‌های نخست خدمت اداری‌ام بود که هنوز به روابط عمومی نرفته بودم و تلگرافچی بودم و با دستگاه مورش کار می‌کردم، چون هنوز تله‌تایپ نیاورده بودند، محل کارم سرپل تجریش بود. عصرها وقتی نیما دلتنگ می‌شد و قدم‌زنان از خانه بیرون می‌آمد، به من هم سر می‌زد. نشسته بودم که نیما می‌آمد تو و می‌نشست. برایش چای می‌آوردم و صحبت می‌کردیم.^۱»

آشنایی با نیما باعث شد تا او با جریان شعر امروز آشنا شود، اگرچه هیچ‌گاه شعر نیمایی را به‌خوبی درک نکرد، اما توانست با شکستن ارکان افاعیل عروضی و سطریندی به شکل جدید، خود را در جرگه نوآوران قرار دهد. شاید بتوان میان شعر نیمایی و شعر قدمایی، حد فاصلی قایل شد که مشیری در آن میان قرار داشت. در آن سال‌ها مشیری مطالب زیادی درباره نیما و آثار او در روشنفکر نوشت. نیما با مشیری درباره شعرهایش صحبت می‌کرد و می‌کوشید تا او را با جان‌مایه‌های اصیل شعرش و علت اصلی تحول و نوآوری آشنا کند. یک روز نیما دلتنگ و گرفته، نزدش آمد. مشیری از او علت نگرانی را پرسید و او «مجله‌ای را نشان می‌دهد که در آن چند شعر نامفهوم در قالب‌های جدید چاپ شده بود. نیما اشاره‌ای به آنها کرد و گفت: اینها تمام زحمات و کوشش‌های مرا بر باد می‌دهند و شعر نو

را در نظر مردم طور دیگری جلوه می‌دهند. بعد گفت: قصه آن جادوگر چینی را شنیده‌ای؟»

گفتم: استاد بفرماید.

گفت: در روزگار قدیم در چین جادوگری زندگی می‌کرد که هر وقت می‌خواست باغ خود را آبیاری کند، دعایی می‌خواند، باران می‌آمد و موقعی که باغ خوب آبیاری می‌شد، دعایی دیگر می‌خواند و آب بند می‌آمد.

این پیر، شاگردی داشت که سال‌ها آرزو می‌کرد به راز پیر جادوگر دست یابد و رمز آبیاری باغ را یاد بگیرد. مدت‌ها به کمین نشست و گوش‌هایش را تیز کرد. بالاخره دعای آمدن باران را یاد گرفت.

یک روز که پیر به سفر کوتاهی رفته بود، شاگرد، دعای آمدن باران را خواند. باران تندی شروع به باریدن کرد و او به تماشا نشست و از لذت این موفقیت سر از پا نمی‌شناخت.

اما خطر از لحظه‌ای آغاز شد که باغ کاملاً سیراب شده بود و شاگرد بیچاره که رمز بندآوری باران را نمی‌دانست، پی در پی دعای نخستین را تکرار می‌کرد و آب بیشتر و بیشتر فرو می‌ریخت. چندان که هرچه گل و درخت در آن باغ بود، طعمه سیل شد و از میان رفت.

نیما می‌گفت: بعضی از این جوان‌ها مثل شاگرد آن پیر جادو هستند. اینها از حرف‌ها یا پیشنهادات من چیزی شنیده یا خوانده‌اند و اینک به میل و سلیقه خود کارهایی می‌کنند که هیچ با اصول شعر نو جور در نمی‌آید و بدبختانه روز به روز هم عده‌شان زیاده‌تر می‌شود و من می‌ترسم کار را به آن‌جا برسانند که شاگرد بی‌خبر آن پیر جادو رساند.^۱

در این حکایت تمثیلی نیما بادرایت و هوشیاری از آینده شعر سخن گفت و نگران رشد غیر متعارف آن بود. مشیری در آن سال‌ها می‌کوشید تا با تکیه بر اصول شعر نیمایی شعر بگوید. او به قول خودش از نیما دو چیز آموخت. اول این‌که چگونه به زندگی و طبیعت نگاه کند و دوم این‌که اشعارش را در قالب نیمایی با آزادی در به‌کارگیری اوزان عروضی بسراید و هیچ‌گاه از این قاعده عدول نکرد. گرچه مشیری نتوانست به معنای اصیل شعر نو نزدیک شود، اما شعرش سبب انحراف جریان اصیل شعر نیمایی نشد. در سالیانی که مشیری مشغول شاعری بود، جریان‌هایی انحرافی در شعر به وجود آمد که بانیان مجله «خروس جنگی» سردمدار این حرکت بودند. هوشنگ ایرانی در دهه ۳۰ معتقد بود که اگرچه نیما بنیانگذار شعر نو است، اما شعر او به سنت تبدیل شده است و باید جریان نو دیگری راه بیفتد. آنان اصول هنری خود را به نام «سلاخ بلبل» در دوازده بند ارائه کردند. مشیری در دهه ۳۰ با دو جریان مخالف هم‌رو بود. از یک طرف اصحاب خروس جنگی علیه نیما بیانیه صادر می‌کردند و از سویی دیگر سنت‌گرایان افراطی در کبوتر صلح علیه نیما مقاله می‌نوشتند. در چنین وضعیتی شعر امثال مشیری شعری میانه‌رو بود، نه مانند سنت‌گرایان مخالف شعر نیمایی بود و نه مانند تندروان، شعر نیمایی را کهنه می‌دانست. جریانی آرام آرام از سال‌ها قبل شکل گرفته بود که توللی و مشیری و نادرپور از یاران اصلی این جریان بودند. همه آنها هم با چهارپاره‌سرایی شعر را آغاز کردند و کم‌کم با شکستن قالب تا حدودی به دنیای نیما نزدیک شدند. شاید بدین سبب مشیری در

نوشته‌هایش همواره تأکید می‌کند که «شعر امروز باید ادامه منطقی شعر قدیم باشد.»^۱

مشیری با شعرهایش توانست بسیاری از جوانان را به سوی جریان اصیل نیمایی بکشانند. در آن سال‌ها بسیاری از شاعران جوان با مشیری در ارتباط بودند. از جمله آنها، منوچهر آتشی است که از سال ۱۳۳۹ - ۱۳۳۴ شعرهایش را در روشنفکر چاپ می‌کرد. البته شعرهای آتشی تا زمانی در روشنفکر چاپ می‌شد که با ذوق و سلیقه مشیری هماهنگ بود. بعدها که آتشی به قول خودش به شاگردی کامل نیما تن در داده بود، فریدون دیگر از شعرهای او خوشش نمی‌آمد و می‌گفت تو هم گمراه شدی. اما تا آن‌جا که امکان داشت، از آنان حمایت می‌کرد. آتشی سال ۱۳۳۵ به اشتیاق دیدار مشیری از جنوب به تهران سفر کرد، می‌گوید: «در آن سال مجله روشنفکر، در طبقه هفتم ساختمان معروف به "اردکانی" در نبش سعدی - چراغ برق قرار داشت. من هنوز روستایی وار بودم و نمی‌دانستم آسانسور چیست. با آن‌که اتاقکی در دالان درب ورودی دیدم، با نگهبانی که بعد معلوم شد مسؤول آسانسور است، چون نشانی مجله و طبقه آن را می‌دانستم، از او سؤالی نکردم و پله‌ها را کوبیدم تا به طبقه مورد نظر رسیدم و در دفتر روشنفکر را زدم. در باز بود. رفتم تو. مشیری را به خاطر عکسش که قبلاً دیده بودم می‌شناختم. جوان دیگری کنار او بود و خانمی که معلوم شد ارباب رجوع است. من به حساب خود سلام کردم و خود را معرفی کردم و نشستم، اما سکوتی که بر اتاق

حاکم شد، انگار خبر از بد استقبالی تهرانی‌ها از همان اول می‌داد! اما بالاخره پس از چند لحظه‌ای، مشیری پرسید: «آقا شما فرمایش داشتید؟» دمق شدم. پس آن همه ستایش که از شعرهای من کرده بود، چه شد؟ من هم کمی خشمگین، بلند شدم و گفتم: آقا من فلانی هستم... به محض شنیدن نامم هم فریدون و هم آن جوان ریزاندام به طرف من هجوم آوردند و مرا بوسیدند. فریدون گفت: آخر مرد چرا خودت را معرفی نکردی؟ گفتم: من خسته از هفت طبقه، آمده بودم و خود را معرفی کردم، اما شما نشنیدید. به هر حال خیلی برخورد خوبی کردند. هر دو، هم فریدون و هم جوان ریزنقش که خود را پرنگ معرفی کرد.^۱ مشیری معتقد است که آتشی از جریان اصیل نیمایی فاصله گرفته است. از این روزگاری که شعر آتشی را دست به دست می‌بردند، گذشت و خیلی صادقانه می‌گوید: «امروز کلامی از شعر او را درک نمی‌کنم.»

مشیری تا چاپ اولین مجموعه شعرش به سال ۱۳۳۴ تجربه‌های زیادی اندوخته بود. «تشنه توفان» در ۲۹ سالگی مشیری به همت انتشارات صفی‌علیشاه چاپ و منتشر شد. مشفق همدانی - مدیر انتشارات صفی‌علیشاه - جزو اولین ناشرانی بود که شعر نو چاپ می‌کردند. «تشنه توفان» به سرمایه این نشر چاپ شد. مشیری در دهه ۱۳۳۰ آنقدر محبوبیت داشت که ناشر با آسودگی خیال برای شعرهایش سرمایه‌گذاری کند. سال ۱۳۳۴ سال بسیار پرباری برای شعر معاصر بود. شعر در آن سال خواننده بسیار داشت. به طوری که

۱. به نرمی باران، ص ۵۰.

برخی از مجموعه شعرهای شاعرانی چون رحمانی و فروغ فرخزاد در یک سال چند نوبت چاپ شد و این توفیق بسیار بزرگی برای شعر نو بود. نشریات ادبی نیز هر کدام در دهه ۳۰ به سهم خود در نشر شعر نقش داشته‌اند. اما در سال ۱۳۳۴ فعالیت گسترده‌تری شروع شد و مجلات روشنفکر، سپید و سیاه، فردوسی، سخن، انتقاد کتاب و کتاب ماه می‌کوشیدند تا شعر نو را به مخاطبان جوان معرفی کنند. در سال ۱۳۳۴ حدود ۳۰ مجموعه شعر از شاعران جوان و صاحب‌نام چاپ شد. «زمین» هوشنگ ایرانی، «کوی» نصرت رحمانی، «اسیر» فروغ فرخزاد، «دیار شب» م. آزاد، «اشک و بوسه» فریدون کار و «دختر جام» نادر نادرپور در همان سالی چاپ شدند که «تشنه توفان» مشیری چاپ شده بود و در سال‌های قبل‌تر نیز آثاری از نصرت رحمانی و نادرپور و منوچهر نیستانی، منوچهر شیبانی و «قطعه‌نامه» و «آهنگ‌های فراموش شده» شاملو، «گناه» اسلامی ندوشن، «آخرین نبرد» اسماعیل شاهرودی، «سراب» ابتهاج، «خاکستری» هوشنگ ایرانی و «تلخ» اثر فریدون کار چاپ شده بود.

وقتی «تشنه توفان» در نوروز ۱۳۳۴ در ۱۷۵ صفحه وارد بازار کتاب شد، با استقبال خوانندگان و منتقدان روبرو شد و در واقع «تشنه توفان» در آن سال، یکی از مجموعه‌های بحث‌برانگیز بود. به‌خصوص آن که این مجموعه با نامه‌ای از محمدحسین شهریار، معروف‌ترین غزلسرای عصر با خط خوش و با مقدمه نسبتاً مفصلی از علی دشتی و یادداشتی از شاعر چاپ و منتشر شد. شاعر در مقدمه نوشته است:

«قطعاتی که در این مجموعه از نظر خواننده گرامی می‌گذرد، قسمتی از اشعاری است که در نخستین سال‌های جوانی سروده‌ام. اکثر این قطعات، بیان احساس و چکیده آلام و رنج‌هایی است که در عرصه زندگی مرا به آغوش گرفته است و به همین دلیل جنبه حزن و اندوه آن بیشتر است.^۱»

مشیری در سال‌های میان ۱۳۵۶ - ۱۳۴۷ شعر چندانی نسرود و در حقیقت از جرگه اصلی شعر به نوعی کناره گرفته بود، اما پس از انقلاب دوباره به طور جدی وارد عرصه شعر شد و چندین مجموعه شعر منتشر کرد.

از شعر مشیری همواره استقبال شد. طبقات مختلف اجتماعی به دلایل مختلف به شعر او روی خوش نشان داده‌اند و شعرهای او را خواندند و از بر شدند. استقبال از شعر مشیری، امری فراگیر است و همه ایرانی‌ها به اشکال مختلف از آن یاد می‌کنند. خودش نمی‌داند چرا مردم عادی این همه شعر او را دوست می‌دارند. می‌گوید: «شاید چون به زبان مردم حرف زده‌ام. من بسیاری از کسانی را می‌شناسم که در دانشگاه کمبریج، یعنی تحصیلاتشان را در این جا کرده‌اند. انگلستان رفته‌اند و برگشته‌اند. منظورم این است که در سطح بالایی ادبیات فارسی خوانده‌اند و شعر بعضی از همان‌هایی که اسم نبردنشان بهتر است، آورده‌اند پیش من که آقا این چی می‌خواهد بگوید؟ و این یک مسأله است. من نمی‌دانم شاید هنوز نسل گذشته به شعر ساده و روان پابند است.^۲»

۱. به نقل از تاریخ تحلیلی شعر نو. جلد دوم، ص ۱۶۳.

۲. به نومی باران، ص ۴۹۰.

از همین روست که امروزه شعرخوانی مشیری در هر نقطه از ایران با حضور گسترده مردم استقبال می‌شود و حتی شعرخوانی او در آمریکا نیز با استقبال کم‌نظیری مواجه شد. در سالیان اخیر وقتی برای معالجه به آمریکا رفت، دعوت‌های مختلفی از او برای شعرخوانی شد. در این سفر، آنقدر برای ایرانیان مقیم آمریکا در شهرهای مختلف شعر خواند که بعضی از دوستان به او گفته‌اند: «تو خودت را در این سفر خسته کردی.»^۱ در این سفر او در چهار شهر آلمان و بیست و سه شهر آمریکا شعرخوانی کرد. می‌گوید: «ایرانیان و هموطنان ساکن آن‌جا به قدری مهر و محبت نشان دادند که من انگار روی بال‌های محبت و تشویق‌های این عزیزان پرواز می‌کردم. نه با هواپیما. امشب می‌رسیدیم به این شهر. شعر می‌خواندیم. فردا بعد از ظهر پرواز می‌کردیم به شهر دیگر. همین‌طور شهر به شهر... شاید دلیل این محبت‌ها آن است که من پنجاه سال برایشان شعر گفته‌ام. شعرهایم را شنیده و خوانده‌اند و دوست دارند خیلی خوب بود. خیلی خیلی خوب بود. هنوز هم با این که بهمن ماه پارسال آمده‌ام، گاهی از دوستان از آن‌جا تلفن می‌کنند و می‌گویند: «عده‌ای هنوز سراغ تو را می‌گیرند، فکر می‌کنند نرفته‌ای و از تو جوایای خبر می‌شوند.» شب‌های شعر در دانشگاه UCLA و برکلی کالیفرنیا، جمعیت به قدری زیاد بود که گروهی نتوانستند بایند داخل سالن، چون جا نبود. خیلی دوست داشتم همان زمان که آمریکا بودم، یکی - دو بار دیگر هم شعرخوانی کنم. شاید بتوانم ادای دین کرده، به این همه مهر و بزرگواری مردم پاسخی بدهم.»^۲

۱. گذری و نظری. ص ۲۳.

۲. گذری و نظری. ص ۲۴ - ۲۳.

در همین سفر شبی برای معلولان کهریزک در لس آنجلس برنامه‌ای گذاشته بودند، بلیت ورودی ۵۰ دلار بود. قرار شد درآمد آن شب را به معلولان کهریزک اختصاص دهند. مشیری در بیان خاطراتش می‌گوید: «دوازده هزار دلار آن شب جمع‌آوری شد. از یک عده معدودی که مهمان بودند. بعد من چندتا شعر خواندم. کسی که برنامه را اداره می‌کرد، وقتی که قسمت اول شعرخوانی من تمام شد، روی کاغذهای من یک صفحه این جور بود و من این شعری که می‌خوانم نوشته بودم:

«دوست بدارید، ای همه مردم،

در این جهان به چه کارید،
عمر گرانیامه را چگونه گذارید،
هرچه در عالم بود اگر به کف آرید
هیچ ندارید اگر که عشق ندارید
وای شما دل به عشق اگر نسپارید
گر به ثریا رسید هیچ نبرزید
عشق بورزید، دوست بدارید،

هشت مصرع است. یک کسی این را برداشت و گفت یک شعر از فریدون مشیری با خط خودش، یکی از آن طرف گفت ده دلار، یکی از آن طرف گفت: صد دلار، دویست دلار، سیصد دلار، پانصد دلار این را به نفع آن خریدند. بعد اداره کنندگان، جشن گرفتند. آقا توبنشین چندتا از اینها بنویس، کمک‌های شایان خواهد شد. یک خانمی از آن وسط فریاد زد: «مادر داشتن» را اگر بنویسید من هزار دلار می‌دهم. شما فکر کنید به پول ما اگر می‌سنجید، نمی‌دانم. به پول آنها هم اگر

می‌سنجید، آنجا ثروتمندترینشان می‌گفت آقا این جا یک دلار، یک دلار است. یعنی این نقش را دارد. ما مثلاً ممکن است یک تومان یا پنج تومان یا بیست تومان در جیبمان باشد، بدهیم به فقیر، ولی آن جا نیست. من هفت - هشت تا از اینها - البته شعرهای کوتاه، گاهی دوبیتی، گاهی رباعی - در این فاصله می‌نوشتیم و اینها همه‌اش پانصد دلار، چهارصد دلار، روی همان دنده اول فروخته شد.^۱

اینها همه نشان از آن دارد که علیرغم تحولات زیادی که در شعر به وقوع پیوست، شعر مشیری همچنان طرفداران خاص خود را دارد. در حقیقت شعر مشیری توانسته با نفوذ میان مردم، نوعی از بیگانگی میان شعر با مردم را رفع کند.

شعر و زبان شعر

شعر نو حاصل نگرش نو است. تا آن هنگام که شاعر دیدی نو به هستی نداشته باشد، نمی‌تواند شعری نو خلق کند. شعر معاصر با نیمایوشیج شکل گرفت. نیما با شعر خود تغییرات بنیادی در نظام شعر فارسی به وجود آورد. او معتقد بود که «شعر قدیم ما سوپزکتیو است، یعنی با باطن و حالات باطنی سروکار دارد. در آن مناظر ظاهری نمونه فعل و انفعالی است که در باطن گوینده صورت گرفته، نمی‌خواهد چندان متوجه چیزهایی باشد که در خارج قرار دارد.^۱» نگرش تازه نیما معلول علت‌های گوناگونی بود. آشنایی با ادبیات غرب، تحولات در عرصه هنر و ادبیات جهان و بن‌بست شعر بازگشت در مقابل راهی که شرایط تاریخی و اجتماعی تازه ایران گشوده بود، عوامل تأثیرگذار در بروز شعر نیمایی بودند، اما این معلول خود علتی است برای معلول‌های دیگر، وقتی شاعر با نگاهی

۱. درباره شعر و شاعری، نیمایوشیج، ص ۸۸.

تازه به هستی بنگرد، طبعاً این تحول و تغییر در نگاه، زمینه را برای تحول در شکل به وجود می آورد. آنگاه براساس چنین نگرشی، ضرورت عدم تساوی ارکان و مصراع‌ها پیدا می شود. وزن از قاعده عروضی خود خارج می شود و قافیه در جای اصلی خود قرار نمی گیرد. با این همه هیچ کدام از اینها نشان دهنده عامل اصلی تحول نیستند. آنچه باعث تحول شد، تغییر در نوع نگرش بود. نگرش قدیم به جهان و انسان، نگاهی کلی و عمومی بود. از این رو تصویری که از سوی شاعران مختلف عرضه می شد، چندان با هم اختلاف نداشتند، این نکته را همه شاعران و ناقدان معاصر به خوبی دریافته و حتی اخوان ثالث که در باب بدعت‌های نیما کتاب می نویسد، اساس بدعت او را در وزن می داند. اساس بدعت نیما در وزن نیست. وزن محصول تغییر نگرش نیما نسبت به عالم بود. با تغییری که در نگرش او به وجود آمد، وزن نیز دستخوش تغییر گردید. اگر اساس بدعت نیما در شکستن وزن و قافیه باشد، باید بگوییم، تحول در شکل اساسی است. حال آن که شکل تابعی از دید و تماشاست و هر شاعری بنا به نگرش خود شکل شعر خود را می آفریند. شکل شعر نیما بازتاب نوع نگرش او به دنیا و انسان جدید بود. شعر قدیم بیانگر رابطه میان فرد با واقعیت نبود، بلکه در عالم غیرواقع شکل می گرفت. چطور و چگونه دیدن برای نیما بسیار مهم بود. این نکته از دید برخی از شاعران معاصر پنهان ماند. به خصوص پیروان شعر میانه رو این مفهوم جدید را درک نکردند، آنان فقط درصدد تغییر شکل و ساختار شعر و شکستن وزن عروضی در نظام زبانی شعر

بودند. نیما می‌گوید: «شعر ما آیا نتیجه دید ما و روابط واقعی بین ما و عالم خارج هست یا نه و از ما و دید ما حکایت می‌کند... وقتی که شما مثل قدما می‌بینید و برخلاف آنچه در خارج قرار دارد، می‌آفرینید و آفرینش شما به کلی زندگی و طبیعت را فراموش کرده است، با کلمات همان قدما و طرز کار آنها باید شعر بسرایید. اما اگر از پی کار تازه و کلمات تازه‌اید، لحظه‌ای در خود عمیق شده فکر کنید، آیا چطور دیدید؟ پس از آن عمده مسأله این است که دید خود را با چه وسایل مناسب بیان کنید. جان هنر و کمال آن برای هنرمند این جاست و از این کاوش است که شیوه کار قدیم و جدید تفکیک می‌یابند. در نو ساختن و کهنه عوض کردن بیش از هر کاری، کار لازم این است که شیوه کارتان را نو کنید. پس از آن فرم و چیزهای دیگر فروع آن یعنی کار ضمنی و تبعی هستند.^۱» پس از تغییر نوع و شیوه کار، فرم نیز تغییر می‌کند. هیچ شاعری لازم نیست در ابتدای شاعری در صدد آن باشد تا به شعر خویش شکل مناسبی ببخشد. شکل شعر خود به خود به دست می‌آید و شکل شعر تابعی از نوع نگرش شاعر است و هر آن هنگام که شاعر با دیدی ذهنی و سوژکتیو با اطراف خود روبه‌رو می‌شود، طبقاً شکل شعرش نیز بر همان اساس صورت می‌گیرد. هیچ شعری وجود ندارد که میان شکل آن با نوع نگاه شاعرش رابطه مستقیم وجود نداشته باشد. هر شاعری بر آن است تا نوع نگرش و دید خود را ارائه کند. شکل نیز بر این اساس ساخته می‌شود و عنصر آگاهی دخالت کمی در شکل‌گیری آن دارد. نیما با درایت و آگاهی

تمام، بر آن شد تا تغییری در شعر به وجود آورد، اما می دانست با آوردن مضامین تازه و کلمات و ترکیبات جدید نمی توان هنر جدیدی خلق کرد. در آن روزگار ضرورت تحول به خوبی احساس می شد. «ادبیات ما باید از هر حیث عوض شود. موضوع تازه کافی نیست و نه این کافیت که مضمونی را بسط داده به طرز تازه بیان کنیم. نه این کافیت که با پس و پیش آوردن قافیه و افزایش و کاهش مصراع ها و یا وسایل دیگر، دست به فرم تازه زده باشیم. عمده اینست که طرز کار عوض شود و آن مدل وصفی و روایی را که در دنیای باشعور آدم هاست، به شعر بدهیم... تا این کار نشود، هیچ اصلاحی صورت پیدا نمی کند. هیچ میدان وسیعی در پیش نیست. از الفاظ بازاری و طبقه سوم نمی توانیم کمک بگیریم. کلمات آرکائیک را نمی توانیم با صفا و استحکام استیل، نرم و قابل استعمال کنیم. تا این کار نشود، هیچ کار نشده.^۱» با این که نیما به صراحت نظرش را ااعم می کند، همچنان برخی از شاعران در دهه ۲۰ و پس از آن می کوشیدند تا قالب و شکل شعر را عوض کنند، اما چون این تغییر ساختگی و بیرونی بود و از دل شعر بیرون نمی آمد، قطعاً بر دل نیز خوش نمی نشست و خریداری نداشت. نیما بر آن بود تا تغییر و تحولی اساسی در نظام شعری ما به وجود آورد. این تغییر بدون اشراف بر فرهنگ شعر فارسی مقدور نبود. نیما با اشراف بر موضوع، توانست دریابد که شعر قدیم ما شعری کلی نگر است و با باطن و حالات باطنی سروکار دارد. در آن مناظر ظاهری، نمونه فعل و انفعالی است که در باطن گوینده

صورت گرفته، نمی‌خواهد چندان متوجه چیزهایی باشد که در خارج قرار دارد، اما شعر جدید، چیز دیگری می‌طلبید. بنابراین فقط با تغییر در شکل ظاهری این ایده تحقق نمی‌یافت.

از گذشته تا امروز ذهنیت‌ها و عینیت‌های مختلف در زبان تجلی کرده‌اند، اما نوع برخورد شاعران با شعر متفاوت است. نیما نوعی رویکرد واقع‌گرایانه، نسبت به جهان پیرامونش دارد و هرگز با ذهنیت‌های پیشین به سراغ واقعیت نمی‌رود. او می‌کوشد تا ضمن ارتباط نزدیک با واقعیت‌های موجود، شعر را با زندگیش عجین کند. این گره‌خوردگی در ذات شعر نیما وجود دارد. در حقیقت ذات شعر او، همان نگرش و نگاه تازه‌ او به واقعیت است، اما این نکته ظریف از نگاه برخی از شاعران پنهان ماند. وقتی با دقت به تحول شعر می‌نگریم، می‌توانیم ذات و عرضیات نوآوری‌های نیما را از هم تفکیک کنیم. آنچه که نیما اساس و ذات تحول شعر قرار داد، از دید فریدون مشیری پنهان ماند. ذات شعر نیما در طرز نگرش تازه به انسان و هستی است، تا این نگاه برای شاعر امروز حاصل نشود، در ذات شعر تحولی صورت نخواهد گرفت. برخی پنداشته‌اند که اساس تحول در شکستن صورت‌های ظاهری شعر است، از این رو به شکل نازیبایی به تقلید شعر نیمایی پرداختند.

ظاهر شعر با وزن، قافیه، کلمات، سبک، فصاحت و... درست می‌شود، اما باطن شعر آن چیزی است که در جان شاعرانه وجود دارد و نمی‌توان آن را به شکل عینی دید، اما می‌توان فهمید و درکی از آن به دست داد. تمام تلاش نیما آن است تا اصلاح درونی صورت

بگیرد و طبعاً با اصلاح درون، شکل بیرونی نیز تغییر می‌کند. این اصلی اثبات شده در تحول اساسی ذات و درون شعر است. تحول شعر نیما در ذات بود و به دنبال آن تحول در عرضیات شعر نیز به وجود آمد. آنچه که مهم است، نگرش تازه است. در هفتاد و اند سالی که از شعر نیمایی می‌گذرد، تحولاتی در شکل و عرض شعر حادث شده است، اما این تحولات مدیون تحول در ذات شعر است. اگر شاعری به جای نگرستن به تحول درونی به تغییرات ظاهری و بیرونی بنگرد و تصور کند که با این تغییرات توانسته شاعر شعر نیمایی باشد، قطعاً دچار اشتباه است. این نوع نگاه را می‌توان در تعریف نیما از شعر به دست آورد. از دیدگاه نیما «شعر دیدی است که اندیشه ما را با قوت و لطف بیشتر ادا می‌کند. شک نیست این دید در مقام قوت و قدرت خود باید شناخته شود و با دید مردم به طور عادی فرق دارد. چه بسا که احساسات هست و شعر نیست (زیرا برانگیخته شدن هیجان از خصایص موجود زنده است) چه بسا شعر هست و عاری از احساسات و چه بسا که شعر و احساسات هر دو به ملازمت هم نموده می‌شوند.^۱ وقتی نیما از نگرش می‌گوید، منظورش آن نگاه تازه به جهان است که در دنیای درونی شاعر ساخته می‌شود. مشیری می‌خواهد به نوعی ادامه‌دهنده راه نیما باشد، اما به درک عمیقی از شعر نیمایی نرسیده است. تلقی او از شعر، به قدمایی است. او به دنبال نگاه تازه نیست. مشیری می‌گوید: «هرجا و هرگاه می‌خواهم درباره شعر صحبت کنم، به عنوان بهترین شاهد، دو بیت نمونه

می آورم که ذات شعر را نشان می دهد و نمونه کامل شعر به معنای واقعی و مطلق کلمه است. دوبیتی لطیف و زیبای باباطاهر عریان که هزار سال پیش سروده شده:

نسیمی کز بن آن کاکل آید

مرا خوش ترز بوی سنبل آید

تا اینجا حرفی است زیبا، اما خیلی غریب نیست، ادامه می دهد:

چو شوگیرم خیالت را در آغوش

سحر از بستم بوی گل آید^۱

نوع نگاه مشیری به شعر، نگاهی تازه و بدیع نیست. بسیاری از شعرهای خوب گذشته از چنین ویژگی برخوردارند. غریب بودن این شعر در زبان خیالی شاعر است و این نگاه با تلقی نیمایی کاملاً فرق دارد. امروز شاعر نیمایی نباید در صدد احیاء تلقی قدمایی باشد، بلکه باید خود تلقی تازه‌ای از روابط گوناگون موجود در هستی به دست دهد. باباطاهر عریان، اگرچه در دوبیتی سرایی سرآمد شاعران است، اما نگاه او با دنیای امروز تفاوت دارد. هر شاعر راستینی معشوق خویش را به شکلی ترسیم می کند و از او و خصوصیات واقعی او می گوید، به طوری که می توان میان معشوق او و معشوق دیگر شاعران فرق گذاشت. این تفاوت با نگاه تازه به وجود می آید، نگاهی که در صدد است تا حرف و تصویر تازه‌ای به دست دهد. مشیری در ادوار مختلف شاعری اش نتوانسته جان کلام شعر نیما را درک کند و دریابد که مقصود نیما از شعر نو چیست. او

می‌گوید: «دو چیز از نیما آموختم، ولی راه خودم را رفتم» راه مشیری طرزی نو در شعر فارسی نیست؛ سابقه این شعر در قرون گذشته وجود دارد. او فقط توانسته شکل ظاهری را تغییر دهد. می‌گوید: «من از نیما یاد گرفتم چگونه به زندگی و طبیعت نگاه کنم. این مهم‌ترین نکته است. دوم این که از نیما آموختم به جای آن که مثلاً مانند فردوسی یا مولوی چند هزار بیت به صورت مثنوی و در مصراع‌های مساوی و روبه‌روی هم بگویم و یا غزل همین‌طور تکرار و تکرار بیت و قافیه، می‌توانم در قالب پیشنهادی آزاد او شعر بسرایم آن هم در مصراع‌های کوتاه و بلند... و هر جا حرفم تمام شد، همان جا تمام کنم و خودم را در قالب خاص محدود نکنم.^۱» اما آن چنان که از شعرهای او پیداست، نگاهی جدید به زندگی و واقعیت‌های موجود ندارد، بلکه قسم دوم را به‌خوبی از نیما یاد گرفته، اما وزن و قافیه جزو عرضیات شعر به‌شمار می‌آیند و نمی‌توان از آنها به‌عنوان عاملی اساسی در تحول یاد کرد.

وابستگی مشیری به سنت‌های ادبی بیش از قواعد جدید است. او با متون منظوم کلاسیک انس و الفتی دارد و از همین رو در شعرهایش نگاهی تازه وجود ندارد. شعرهایش گرچه در قالبی جدید ارائه شده‌اند اما این قالب جدید هم به دلیل آن که از بنیانی اصیل برخوردار نیست، چندان نمی‌تواند قابل اعتنا باشد. تلقی مشیری از شاعری هم، تلقی‌ای کلی است. از نظر او، «شاعر کسی است که نبضش با نبض جهان هستی، با نبض کائنات، درخت، نسیم،

یگانگی، دوگانگی، بیگانگی

الف: شعر و زبان

ب: زبان و تفکر

ج: شعر، جامعه، زمان

د: شعر عاشقانه

بخش دوم

آب، با نبض همه حوادثی که در گوشه و کنار جهان می‌گذرد، می‌تپد.^۱ آنچه مشیری می‌گوید، جزو ویژگی‌های شاعر نیست. او یک توصیف عام از انسان مسؤول و متعهد به‌دست می‌دهد که شاعر هم می‌تواند جزو آن قرار گیرد. شاعر دارای ویژگی‌های ممتازی است که این ویژگی‌ها در نگاه دیگران وجود ندارد. او باید فراتر از زمان و مکان خود بیندیشد و نوع ارتباط او نمی‌تواند از نوع ارتباطی عام باشد. مشیری معتقد است که «شاعر کسی است که می‌تواند آنچه را دیده و یا شنیده و یا احساس کرده است، به کارگاه ذهنش ببرد و با طبیعی‌ترین کلمات و مؤثرترین حالات بیان کند.^۲» این تعریف، تنها بیانگر آن است که شاعر کسی است که مضامین اجتماعی را شاعرانه به‌روراند، مهم آن است که هنر شاعر به کمال برسد. آیا هر صورت ادبی که بیانگر دردها و آلام بشری باشد شعر است؟ احساس، وجه مشترک همه انسان‌هاست و حس هر انسان سالمی در برابر وقایع ناگوار اجتماعی برانگیخته می‌شود و اگر کسی این برانگیختن حس و هیجان را با کلمات و ترکیبات ادا کند، شعر نیافریده است. نیما می‌گوید: «هرکس در حبس و شکنجه و ناکامی‌هایی باشد، رنج می‌برد. هرکس نسبت به کسی یا چیزی تعلق خاطری به‌هم می‌رساند، شوری در سر می‌آورد. این غم و عشق در شعر هر شاعر معروفی می‌باشد. به‌نظر من غم و عشق شاعرانه نیست. هرچند که با دیده شاعرانه ببیند. دید شاعرانه، آن‌طور که غم و عشق او جای خود را دارد. مردم همه اشتباه می‌کنند (همان‌طور که در تشخیص دو موضوع

که یکی از آنها شاعرانه پرورانیده شده و دیگری خاص جهان شاعر است ولو این که شاعرانه پروریده باشد یا نه) غم و عشق شاعر واقعی رنگ عوض کرده با غم و عشق دیگران (قهرمانان داستان او) در همه چیزها که او دور می زند (حتی چیزهای جامد و در نتیجه مربوط به غیرجامد) اختلاط گرفته است. برای خود او در همه وقت و در همه جا هست، ولی در هیچ جای معین نیست. زیبای خود را در همه جا پیدا می کند و پیدا نمی کند. رنج و عشق او در این سرمنزل که سرمنزل شاعری است از یکجا دیده نمی شود.^۱ شاعر کسی است که دگرگونه می بیند. گرچه بن مایه اصلی شعر از واقعیت است، اما آن را با نگاهی تازه، شکل دگرگونه می بخشد. فقط کافی نیست تا شاعر خود را با غم و ناله های روزگارش هم صدا کند. بلکه باید نگاهی تازه به زندگی و آنچه روی داده، ببخشد. اگر فقط به تصویر کردن آنچه وجود دارد بپردازد، فقط کار شاعرانه انجام داده است اما آنچه عرضه شده، شعر نیست. به قول نیما شاعر جلو می رود و مردم لنگ لنگان می آیند. شاعر باید حال را با آینده درآمیزد و از اکنون به آینده نقبی بزند. شاعر متوسط کسی است که از واقعیت ها برای زمان حال کمک می گیرد. بدون آن که در واقعیت عریان تصرفی کرده باشد.

مشیری یکی از محبوب ترین شاعران معاصر ایران است. اما دلایل موفقیت او به دلیل نوآوری هایش نیست. آنچه بر شکل ظاهری حادث می شود، تقلید است. او در ادوار مختلف شاعری نتوانسته تجربه های اصیلی از خود به جا بگذارد. به همین دلیل کلام او گاه از

مرتبه عالی شعر فرو می افتد و به بیان های شاعرانه نزدیک می شود. زبان شعر مشیری ساده و روان است. این سادگی دلایل گوناگونی دارد که در شعر نو او دست به دست هم می دهند تا معنای شعرش آسان یاب باشد. شاید یکی از دلایل رواج شعر مشیری، در میان مردم متوسط فرهنگی، آسان یاب بودن معنای آن باشد و این معنای آسان از درون زبان ساده او به وجود می آید. زبان برای مشیری همچون ابزاری است که می خواهد به کمک آن مفاهیمی ذهنی را انتقال دهد.

سادگی زبان شعر مشیری، ناشی از سطحی بودن نوع نگاه او به هستی است. در اشعار مشیری تنوع کلمات و ترکیبات دیده نمی شود. او با واژه های محدود و معدودی شعر می سراید. شاید بتوان گفت، دایره واژگان اصلی شعر مشیری از ۱۵۰ کلمه فراتر نمی گذرد. او با این تعداد محدود واژه با مخاطب ارتباط برقرار می کند و چون در ساختار نیز نظامی جدید ارائه نمی کند؛ زبان او برای مخاطب جوان بسیار قابل فهم و درک است. کلماتی چون آسمان، آفتاب، باد، مهر، خورشید، مهتاب، شب، زندگی، مرگ، باغ، ستاره، دشت، روزگار، سیاه، ابر، برگ، امید، بهار، پاییز، فریاد و اشک ابزار دست شاعر است. او با تعداد محدود واژه ها می خواهد از عالم و آدم بگوید، اما به دلیل عدم تنوع واژگان، تصاویر و صحنه های شعر او اغلب تکراری است. زیرا «هرکس به اندازه فکر خود، کلمه دارد و در پی کلمه می گردد. فکر می زاید، اما زاییده نمی شود، مگر با فکر. شعری که فکری ندارند، تلفیقات تازه هم ندارند.»^۱

شعر مشیری از پشتوانه فکری قوی بهره‌مند نیست. گرچه او همواره قبل از سرودن شعر به معنایش می‌اندیشد، اما حوزه معنایی شعر او از حوزه اخلاقیات مرسوم فراتر نمی‌رود. بین تفکر با اخلاق فرق است. شاعر اهل فکر، از درون دستگاه فکری خاص، اندیشه‌ای نو را با زبان شاعرانه بیان می‌کند، اما آنچه در شعرهای مشیری می‌آید به راه و رسم زندگی برمی‌گردد. این که به یکدیگر مهر بورزیم، از خشونت بپرهیزیم، عدل را رعایت کنیم و... معانی جدیدی نیست که خواننده با آنها بیگانه باشد. هم از این روست که به آسانی به کنه معنای او دست می‌یابد، اما وقتی شعر از تنوع واژگان و ترکیبات و فکری نو برخوردار باشد؛ خواننده را ملزم به فکر کردن می‌کند:

تنهادرختِ کوچه ما، در میان شهر،
تیری است بی چراغ!

اهل محله، مردم زحمتکش صبور
از صبح تا غروب
در انتظار معجزه‌ای! - شاید -
در کارِ «برق» و «آب»
امضای این و آن را
طومار می‌کنند!

سادگی این شعر تا بدان حد است که اطلاق نام شعر نیز بر آن دشوار است. یک بیان خبری ساده‌ای است که شاعر از محله خود به دست می‌دهد. کار شعر بیان خبر نیست. هرچقدر میزان واژگان

شاعر زیاد باشد، به همان نسبت تنوع معنایی نیز ایجاد می‌گردد. اگر ما بخواهیم با ۵ کلمه جمله بسازیم، قطعاً چند جمله محدود خواهیم ساخت، اما اگر ۳۵ کلمه داشته باشیم، جملات بیشتری می‌سازیم. این یک نوع معادله ساده است. مشیری با تعداد واژه‌های محدود دنیای شعری محدودی به وجود می‌آورد و تعداد کلمات او نیز اغلب در حوزه مترادفات قرار می‌گیرد. او با مهر، محبت، صفا، یکدلی، یکرنگی، صمیمیت، بی‌ریایی و عشق، چند جمله می‌سازد؛ اما چون دستگاه معنایی این کلمات از یک جا برمی‌خیزد، تنوع معنایی ایجاد نمی‌شود و خواننده به راحتی به معنای آن دست می‌یابد. شعر خوب، شعری نیست که معنای آن در اولین مرتبه خواندن به دست بیاید. به قول نیما شعر باید «مشکل فهمیده شود و آسان گفته شده باشد»^۱ این نوع رابطه را مشیری در هیچ یک از شعرهایش اجرا نکرده است. تمامی شعرهای مشیری به راحتی قابل فهم و درک برای همه کسانی است که شعر او را می‌خوانند و این نکته شاید به دلیل محدودیت حوزه مطالعاتی او باشد. هرچقدر حوزه مطالعاتی متنوع و متکثر باشد، دایره لغات شاعر بیشتر می‌شود و شاعر می‌تواند به راحتی از انبوه واژه، بهترین را برای بیان ادبی خود برگزیند. مشیری علیرغم آن که با متون کلاسیک زبان فارسی بیگانه نیست، اما شعر او نشان می‌دهد که حوزه مطالعاتی او از خواندن چند متن منظوم و منثور زبان فارسی فراتر نمی‌رود. البته اگر به دقت متون ما را می‌خواند، می‌توانست برخی از کلمات گذشته را که چندان غیرمأنوس نیست، دوباره احیا کند. نیما حتی به شاعران توصیه

می‌کند: «از مطالعه دقیق در اشعار قدما غفلت نداشته باشید، در اشعار بجوید و یک فرهنگ دم‌دستی برای خودتان تهیه کنید. موضوع را که در نظر دارید، به آن مراجعه کنید و مصالح تازه را برای کار خودتان بردارید. مکرر که این کار را این‌طور انجام دادید، کم‌کم کلمات از بین رفته، ذهنی شما شد، یک‌وقت می‌بینید، چه قوتی یافته‌اید. برای نوشتن اشعار.^۱ وقتی شعرهای اخوان ثالث را می‌خوانیم به توصیه نیما می‌رسیم. اخوان ثالث با مطالعه عمیق متون زبان فارسی، به زبانی پاک و یکدست، دست یافت. زبان مشیری از نظر لغات با شاعران عصر خود، مشترک است و این ویژگی عام همه شاعران است، اما دو ویژگی موجب می‌شود تا شعر او از لحاظ زبانی با شاعران هم‌عصر متفاوت جلوه کند. ویژگی اول مربوط به دایره محدود واژگانی است که از تعداد کلماتی محدود، جملات بسیار زیادی می‌سازد و ویژگی دوم ساختمان شعر اوست که از ترکیب واژه‌ها درست می‌شود. پیوندی که میان کلمات در شعر مشیری وجود دارد؛ آفریننده جهانی تازه نیست و بیشتر برگرفته از جهان ذهنی شاعران قبل از اوست. به بیان دیگر، مشیری از طریق زبان؛ دنیایی نیافریده که برای مخاطب جدید باشد. همه شاعران این عصر در به کارگیری زبان روزمره به یکدیگر نزدیک هستند، اما هرکدام به گونه‌ای خاص به زبان تشخص می‌بخشند و از این طریق خواننده درمی‌یابد که جهانی که شاعر آفریده، آیا تقلیدی است یا برای اولین بار خلق شده است. مثلاً در شعر «رنج» مشیری چیز تازه‌ای با زبان نیافریده است:

من نمی دانم

- و همین درد مرا سخت می آزارد -

که چرا انسان

این دانا،

این پیمبر

در تکاپوهایش

- چیزی از معجزه آن سوتر -!

ره نبرده ست به اعجاز محبت

چه دلیلی دارد؟

سخن تازه ای نیست. آیا تصویر تازه ای است؟ آیا جهان تازه ای با زبان به وجود آمده است؟ آیا پیام تازه ای دارد؟ طبعاً در این هنگام شعر از مرتبه شعریّت فرو می افتد و به سخنی معمولی بدل می گردد که فقط نوعی پیام از قبل اندیشیده را در درون خود دارد. مشیری ضمن تأمل در متون کلاسیک زبان فارسی می توانست دست به ساختن ترکیبات تازه بزند. در کمتر شعری از او ما ترکیبی بدیع و دلنواز می بینیم. ساخت ترکیبات شاعرانه، خود هنری والا است که از عهده هر شاعری بر نمی آید. مشیری به دلیل این که خود را به مردم عوام نزدیک کرده است، طبعاً از دایره واژگانی و ترکیبی آنان استقبال می کند و اگر می توانست حوزه فکری خود را از حیطه عمومی فراتر ببرد، طبعاً با فکر جدید، کلمات جدید و رفتار جدید زبانی خلق می شد. شاعر باید انسان و زندگی را به خوبی بفهمد. حوزه مطالعاتی مشیری، گسترده نیست. او در زمینه هنر، زیبایی شناسی، فلسفه و

تاریخ، مطالعات عمیقی ندارد. چنانچه او می‌توانست حوزه مطالعاتی خود را گسترش دهد، صاحب فکر و اندیشه‌های جدید می‌شد و این اندیشه در زبان تجلی می‌یافت، اما چون همگام با فهم و ادراک عوام از هستی، حرکت می‌کند، وقتی حتی می‌خواهد درباره آدمیت سخن بگوید، می‌گوید:

از همان روزی که دست حضرت «قابیل»،
گشت آلوده به خون حضرت «هابیل»
از همان روزی که فرزندان «آدم»،
زهر تلخ دشمنی در خونشان جوشید
آدمیت مُرد
گرچه آدم زنده بود!

از همان روزی که «یوسف» را برادرها به چاه انداختند
از همان روزی که با شلاق و خون دیوار چین را ساختند
آدمیت مرده بود!

مشیری کمتر در متن زندگی قرار گرفت. تحولات زیادی که در ادوار مختلف تاریخ معاصر ایران شکل گرفت. در مشیری تأثیر عمیقی به جا نگذاشت. حتی گذشت زمان نیز در تحول فکری او نیز نقش نداشت. او امروز پس از پنج دهه شاعری، چون شاعران دهه ۳۰ و ۴۰ شعر می‌گوید؛ وقتی سر آن ندارد تا از زاویه‌ای دیگر به زندگی نگاه کند و در همه ادوار، او با تعداد واژه‌های مشخص و نوع نگرش ثابتی به عالم نگریسته طبیعی است که فعل و انفعالات جدیدی در شعرش رخ نمی‌دهد.

زبان شعر دارای کارکردهای متفاوتی در مقایسه با زبان روزمره است. این کارکردها سبب می شود تا کلام به مرتبه شعری برسد. وقتی روزنامه می خوانیم، با یک جمله خبری روبه رو می شویم و انتظار ما از آن متن، صدق و کذب خبر است. و زبان در آن متن فقط ابزاری است برای انتقال پیام و معنا و پیام با سادگی و روشنی به خواننده منتقل می گردد. در حقیقت روشنی و وضوح در اخبار زبان روزمره جزء ویژگی های اصلی آن است. اما سادگی جزء ویژگی زبان ادبی نیست. هرچقدر زبان ادبی از ابهام برخوردار باشد و خواننده در کسب و دریافت معنا با پیچیدگی روبه رو شود، از ارجمندی بیشتری برخوردار است. در حوزه زبان ادبی از طریق کارکردهای مختلف زبان به معناهای گوناگون دست می یابیم. حقیقت آن است که شعر خوب شعری است که دارای خصیصه چندمعنایی است. اگر براساس نظریه کارکرد زبان ادبی بخواهیم شعرهای مشیری را بررسی کنیم، درمی یابیم که زبان اغلب شعرهای او به زبان طبیعی و علمی نزدیک است و آن مقدار هم که از کارکردهای ادبی زبان بهره می گیرد، چندان نو و تازه نیست و به علت تکرار بیش از اندازه در متون مختلف ذهن خواننده را برنمی انگیزد، زیرا مجازهای موجود در زبان او اغلب شناخته شده اند و خواننده در برابر آن با پیچیدگی روبه رو نمی شود و همین امر سهولت انتقال معنی به ذهن مخاطب را سبب می شود. «شعر حادثه ای است که در زبان روی می دهد و در حقیقت گوینده شعر، با شعر خود، عملی در زبان انجام می دهد که خواننده میان زبان

شعری او و زبان روزمره و عادی تمایز احساس می‌کند.^۱ ما می‌توانیم در برخی از حوزه‌ها، این تمایز را نشان بدهیم که چگونه دو شعر با مضمون واحد، دارای ارزش‌های متفاوت هستند. این تمایز، به نحوه به کارگیری زبان از سوی شاعر برمی‌گردد. البته کارکردهای گوناگون زبان قابل تبیین است. ما می‌توانیم شعری از مشیری انتخاب کنیم و درباره نقش‌ها و کارکردهای گوناگون زبان موسیقایی، خیالی، عاطفی و معنایی آن داد سخن بدهیم، اما آنچه که شعر را شعر می‌کند، صرفاً به کارگیری این عوامل نیست. روح و جان شاعرانه است که در طول تاریخ هیچ‌گاه از سوی صاحب‌نظران تحلیل نشد و در حقیقت قابل تبیین و تحلیل نیست، گرچه با حضور آن در شعر، شعریت آن به اثبات می‌رسد. ولی می‌توان با استفاده از معیارهای کارکردی زبان، جایگاه یک اثر ادبی را در مقایسه با اثر علمی نشان داد. در خصوص مشیری هم این امر مصداق دارد. شعری از مشیری ممکن است از موسیقی، خیال و معنا بهره‌مند باشد، اما از ساحت اصیل شعر بسیار دور باشد. چگونگی شکل‌گیری این تفاوت را نمی‌توان تبیین کرد. وقتی شعر «یک گل بهار نیست» را می‌خوانیم، نمی‌توانیم آن را شعر خوبی تلقی کنیم:

یک گل بهار نیست.

صد گل، بهار نیست

حتی هزار باغ پُر از گل، بهار نیست

وقتی، پرنده‌ها همه خونین‌بال،

۱. موسیقی شعر، شفیعی کدکنی، ص ۳.

وقتی ترانه‌ها همه اشک‌آلود
وقتی ستاره‌ها همه خاموش‌اند!
وقتی که دست‌ها
با قلب خون‌چکان
در چارسوی گیتی،
هرجا به استغاثه بلند است،

آیا کسی طلوع شقایق را
در دشت شب گرفته تواند دید؟

این شعر از وزن و خیال هم بهره‌مند است، اما علیرغم استفاده
مشیری از کارکردهای زیان، شعر خوبی نسروده است. دلیلش آن
نیست که زیان با کارکردهای مختلف در این شعر حضور ندارد.
می‌توان بخشی از علت عدم مقبولیت این شعر از سوی خوانندگان
حرفه‌ای شعر را بیان کرد، اما آن علت اصیل همچنان پنهان می‌ماند
که به‌راستی چه چیزی شعر را به مرتبه شعریّت می‌رساند؟ مشیری
چون قدما می‌اندیشد؛ او عامل وزن و قافیه و خیال را اساس کار خود
قرار می‌دهد و می‌کوشد تا هیچ‌گاه از این اصول عدول نکند و بر همین
اساس است که وقتی آتشی با نگاه و دیدی تازه و تعریفی دگرگونه با
شعر روبه‌رو می‌شود، مشیری به صراحت می‌گوید من شعر او را
نمی‌فهمم. درک نکردن او به علت ذهنیتی است که سال‌هاست با آن
مأنوس است و نمی‌تواند از خود دور کند. شاید بسیاری از شعرهای
شاملو را به علت دوری از وزن عروضی نپسندد، اما وقتی با دنیای
جدید، شعر جدید متولد می‌شود، معنای جدیدی نیز از آن به دست

داده می‌شود. نیما نه در شعر، بلکه در نظریه‌های ادبی خویش به‌خوبی به تبیین نقش و کارکرد زبان پرداخته است. او نمی‌خواست تا با دیدی قدمایی با زبان روبه‌رو شود. گریختن از هنجار معمول زبان زمانه راه‌های گوناگونی دارد. هرکسی می‌تواند تعریفی از شعر به‌دست دهد. شاید مردم عادی هر کلام موزونی را شعر بدانند، اما آیا در حقیقت چنین است؟ خروج از هنجارهای معمول زبان طبیعی در بررسی ادبی یک اصل معتبر است، اما خروج از کدام هنجار و چگونه؟ آیا هر خروج از هنجاری قابل اعتناست؟ آیا همین که شاعر چیزی را به چیزی تشبیه کرد، شعر گفته است؟ و یا با موزون کردن کلام به مرتبه شعر رسیده است؟ پاسخ به این سؤال‌ها به مخاطب برمی‌گردد؛ می‌توان پاسخ‌های گوناگونی به‌دست داد.

مشیری از کارکردهای زبان در شعر خود بهره‌های زیادی می‌برد، اما علتی که باعث می‌شود تا شعر او چندان جدی گرفته نشود، آن است که شاعر خود زبان را جدی نمی‌گیرد و آنچه در شعرش می‌آورد، حرف و سخن تازه‌ای نیست. سخن او از نرم معمول زبان عصرش عدول می‌کند و به دایره شعرش نزدیک می‌شود. کسی نمی‌تواند بگوید زبان شعر مشیری همان زبان طبیعی و روزمره است. بلکه گاه از هنجار زبان طبیعی خارج می‌شود، اما این خروج اغلب برای اولین بار اتفاق نمی‌افتد. آن چیزی که او در میدان وسیع زبان شعر به‌کار می‌گیرد و ساختاری را که ارائه می‌کند، چندان دربردارنده پیام تازه‌ای نیست. از همین روست که شعر او ساده می‌گردد و همه کس می‌توانند به آن نزدیک شوند. کارکرد مجازی زبان شعر مشیری به علت کثرت تکرار از

امتیاز ویژه‌ای برخوردار نیست. وقتی می‌گوید: «یک گل بهار نیست» امروز برای مخاطب، دارای هیچ تمایزی با زبان طبیعی نیست و در حقیقت این مجاز وارد حوزه زبان طبیعی شد و مشیری در شعرهایش عمدتاً از مجازهایی بهره می‌گیرد که برای ذهن خواننده آشناست:

مشت می‌کوبم بر در
پنجه می‌سایم بر پنجره‌ها،
من دچار خفقانم، خفقان!
من به تنگ آمده‌ام از همه چیز
بگذارید هواری بزnm:
- آیی...!

با شما هستم!
این درها را باز کنید...!
من به دنبال فضایی می‌گردم
لب بامی
سرکوهی
دل صحرایی...،
که در آن جا نفسی تازه کنم
آه...

می‌خواهم فریاد بلندی بکشم
که صدایم به شما هم برسد!

در حوزه به کارگیری صفات نیز مشیری هنر چندانی از خود نشان نمی‌دهد. اگر کسی با حوصله، تمامی صفات موجود در اشعارش را استخراج کند. درمی‌یابد که اغلب صفات تکراری است. و این هم به

دلیل عدم گستردگی دایره واژگانی است. نه تنها صفات ساده می آیند، بلکه موصوف‌ها نیز اغلب حسی و مشخص اند. ترکیباتی چون تاریخ کور، شب تیره، فضای تار، خانه بزرگ، گردون پیر، دهقانان شاد، اسب آشفته، نگه سرد، دل‌های خونین، آسمان صاف، شب آرام، نگاه تلخ و سرد، دشت خشک و شراب کهنه، اغلب این ترکیبات برای خواننده شعر فارسی آشناست و خوانندگان بارها با این ترکیبات یا ترکیباتی شبیه اینها برخورد کرده‌اند. نه صفات غریب و بدیع‌اند و نه موصوف برای مخاطب ناشناخته است. شعر خوب در همه اعضایش باید پیچشی ایجاد کند و ذهن خواننده پس از عبور از دالان‌های مختلف معانی به یک معنی دست یابد یا حداقل ذهن او در برابر آن مدتی مکث کند. وقتی مشیری صفت آرام را برای موصوف شب می‌آورد، خواننده به معنا دست می‌یابد. برای شب می‌توان صفت‌های مختلفی آورد که حتی برخی بدیع و تازه باشند، وقتی نیما از شب دم‌کرده سخن می‌گوید، ترکیب زیبایی است و ناگاه ذهن مخاطب به یک صفت شب که کمتر تکرار شده است، ره می‌برد، ولی آرام صفتی است که نه برای شب که برای موصوف‌های زیادی به کار می‌رود یا وقتی برای نسیم صفت غریب را به کار می‌برد، این صفت چندان با موصوف هماهنگ نیست. آیا واژه غریب صفت مناسبی برای موصوف خود است؟ اما ترکیب امواج همهمه‌گر در شعر شاملو، تازه و زنده است و ذهن مخاطب را بیدار می‌کند. خواننده در مقابل این ترکیب و یا ترکیباتی چون آوار خونین گرگ و میش، اسفندیار مغموم، شیرآهنکوه مرد، کمی مکث می‌کند و آنگاه شعر را ادامه می‌دهد. هر ترکیبی باید در خود تازگی و تنوع داشته

باشد. در شعر مشیری کمتر با ترکیبات نو و متنوع روبه‌رو می‌شویم و ترکیبی چون فضای تنگ بی‌آواز و تازیانه‌های گرانبار جانگداز در شعر او کم‌آند و اگر مشیری کمی با تأمل به اطراف می‌نگریست و نگاه او با نگاه مردم متفاوت بود، ترکیبات زیبایی خلق می‌شد. چنان‌که در شعر نیما و شاملو و فروغ و اخوان ثالث با این زیبایی‌ها روبه‌رو هستیم. او حتی کمتر می‌کوشد تا صفت را جانشین موصوف کند تا از این طریق ذهن خواننده را به اعجاب وادارد. اضافات شعر او در همین زمینه خود را نشان می‌دهند. شاعر می‌تواند با حذف موصوف شعر را کمی مبهم کند، اما او نه تنها موصوفات صفات را می‌آورد، بلکه حتی از صفات اشاره نیز استفاده می‌کند و می‌گوید:

این سپیدارِ کهنسالی که هیچ از قیل و قال ما

نمی‌آسود،

این حیاطِ مدرسه

این کبوترهای معصومی که ما روزی به آنها دانه

می‌دادیم،

این همان کوچه، همان بُن‌بست

این همان خانه، همان درگاه!

این همان ایران، همان در، آه!

مشیری اگر از کارکردهای زبان در ساخت صفات نو و بدیع استفاده می‌کرد، می‌توانست به بخشی از زیبایی کلام خود یاری رساند، اما در حوزه زبان شعر او خلاف آمد عادت دیده نمی‌شود و آن مقدار از کلام او که از هنجارهای معمول و مرسوم زمان فراتر رفته، به علت کثرت استفاده از سوی شاعران دیگر و نیز حضور شعرهای خود او،

لطف و صفایی ندارد. در شعر کمتر با ترکیبات جدید روبرو هستیم بلکه بیشتر واژه‌های معمول و مرسوم زبان در بیانی ادبی آمده است. وقتی شعر را رستاخیز زبان بدانیم، باید به دنبال تحولات آن باشیم. ^۱بر اساس این تعریف، شعر مشیری پاسخگو نیست. البته مقصود ما از هنجارگریزی آن نوع عدول از نرم زبانی نیست که هیچ معنایی بر آن مترتب نباشد و خواننده نتواند با تأمل‌های بسیار، به معنای آن دست یابد، بلکه این شکستن و گریختن از زبان معمول برای کشف زیبایی‌های زبانی است و گرنه اگر شاعری با درهم ریختن قاعده زبان - چنان که در شعر برخی از شاعران جوان امروز مشاهده می‌شود - بخواهد به هنر شاعری نزدیک شود، نه تنها هنری نکرده است، بلکه حکایتش حکایت آن زاغ است که راه رفتن خود را نیز فراموش می‌کند. هر تحولی که در زبان روی می‌دهد، باید رو به سوی زیبایی هنری در قلمرو زبان باشد و اگر خروج از هنجارها به زیبایی شعر کمکی نرساند، کاملاً بیهوده است. بر همین اساس لیچ برای تمایز میان هرگونه انحراف نادرست از زبان و هنجارگریزی‌هایی که گونه‌ای از برجسته‌سازی به شمار می‌روند، سه امکان را در نظر می‌گیرد:

الف) برجسته‌سازی هنگامی تحقق می‌یابد که هنجارگریزی بیانگر مفهومی باشد، به عبارت دیگر نقشمند باشد.

ب) برجسته‌سازی هنگامی تحقق می‌یابد که هنجارگریزی بیانگر منظورگوینده باشد، به عبارت دیگر جهتمند باشد.

ج) برجسته‌سازی هنگامی تحقق می‌یابد که هنجارگریزی به قضاوت مخاطب بیانگر مفهومی باشد، به عبارت دیگر غایتمند باشد.^۱

۱. از زبان‌شناسی به ادبیات، کورش صفوی، ص ۴۷.

در زبان شعر مشیری، هنجارگزیزی هنری کمتر جایگاهی دارد و به ندرت می توان در خصوص شعر او از هنجارگزیزی های شاعرانه سخن گفت. گاه از یک کلمه کهن در شعر خود استفاده می کند تا کلام او برجسته شود.

هرجا رسیده ام، سخن از مهر گفته ام

آوخ، که پاسخی به سزا کم شنفته ام

در زبان فارسی امروز، مردم کلمه آوخ را به کار نمی برند، بنابراین وقتی در شعر مشیری با این واژه روبه رو می شویم، جمله را برجسته می بینیم، اما این برجسته سازی به زیبایی شعرش یاری نمی رساند. زبان شعر مشیری چون به زبان مردم و در واقع زبان طبیعی بسیار نزدیک است، در حوزه واژگانی شعر او هنجارگزیزی های قابل ملاحظه ای نمی بینیم و او نیز نمی کوشد تا از هنجارهای طبیعی زبان در حوزه واژگان چندان عدول کند. بنابراین خواننده به هنگام خواندن اشعارش با واژه های نامأنوس یا جدید یا برساخته روبه رو نمی شود و هیچ معنای دشواری به هنگام خواندن از لحاظ واژگانی وجود ندارد. این ویژگی در حوزه نحو زبان نیز وجود دارد. نحو زبان شعر مشیری چندان از نحو زبان طبیعی متفاوت نیست و خواننده بی هیچ مشکلی به معنای جمله پی می برد، اما وقتی نیما می گوید:

با تنش گرم، بیابان دراز

مرده را مآند در گورش تنگ

با دل سوخته من مآند

به تنم خسته که می سوزد از هیبت تب!

هست شب، آری، شب.

دو مصراع اول از نظام طبیعی زبان خارج است. حرفِ ش که متعلق به صفت است، به موصوف تن و گور چسبیده است و از این طریق قاعده طبیعی زبان را به هم ریخته است. چنین دلایلی است که خوانندگان و طرفداران شعر مشیری بیش از شعر نیما هستند، زیرا خواننده شعر نیما باید تأمل و دقت کند و آنگاه به معنا دست یابد، اما خواننده شعر مشیری همراه با خواندن به مقصود شاعر یا شعر پی می‌برد:

باز کن پنجره‌ها را که نسیم

روز میلادِ افاقی‌ها را

جشن می‌گیرد

و بهار

روی هر شاخه، کنار هر برگ

شمع روشن کرده است

در این بند از شعر، کارکرد مجازی زبان آن را از زبان طبیعی متفاوت کرده است. شعرهای مشیری اغلب از این گونه‌اند. یعنی کارکرد موسیقایی زبان - آن هم در اغلب موارد شامل وزن - و کارکرد مجازی زبان - آن هم اغلب تشبیه - آن را از زبان روزانه جدا می‌کند که اگر وزن را از آن جدا کنیم، زبان شعر چندان تفاوتی با زبان طبیعی نخواهد داشت. بنابراین وقتی می‌خواهیم از هنجارگریزی زبان مشیری سخن بگوییم، باید کاملاً توجه‌مان را به کارکرد مجازی زبان معطوف کنیم. استفاده از زبان مجازی، تنها عنصر برجسته‌ای است که زبان او را ممتاز می‌کند و می‌توانیم دریابیم که با سخن شاعرانه روبه‌رو هستیم. در شعر «بهار را باور کن» که جزو بهترین سروده‌های مشیری است، این مسأله به شکل خوبی خود را نشان داده است. اولین ویژگی شعر تشخیص موجود در آن است. در بند اول

شاعر به نسیم و بهار جان بخشیده است. نسیم جشن می‌گیرد و بهار شمع روشن کرده است. اگرچه این بیان استعاری است، اما شاعر با انتقال افعال انسانی به فاعل طبیعی یک نوع از کارکرد مجازی زبان را به نمایش گذاشته است و ترکیب خوب «عطش وحشی» در این شعر نشان می‌دهد که تنها عنصر برجسته زبان کارکرد مجازی آن است:

باز کن پنجره‌ها را، ای دوست

هیچ یادت هست

که زمین را عطشی وحشی سوخت؟

برگ‌ها پژمردند؟

تشنگی با جگر خاک چه کرد؟

شعر «بهار را باور کن» از آن جهت توانسته در میان شعرهای مشیری، نقطه قوتی به شمار آید که زبان شاعر از زبان طبیعی فاصله بیشتری گرفته و با استفاده از کارکردهای مجازی زبان تجلی کرده پس به مرز شاعرانگی بیشتر نزدیک شده است. همین طور شعر «جادوی بی‌اثر» نیز از این لحاظ حائز اهمیت است. وقتی با توجه به نظریه‌های ادبی از برجسته‌سازی سخن می‌گوییم، می‌توانیم شعر مشیری را به جهت استفاده ملایم و معمول از زبان خیالین قابل بررسی بدانیم.

پُرکن پیاله را،

کاین آبِ آتشین،

دیری است ره به حال خرابم نمی‌برد!

این جام‌ها - که در پی هم می‌شود تهی -

دریای آتش است که ریزم به کام خویش،

گرداب می‌ریاید و آبم نمی‌برد!

اما صورت دیگر برجسته سازی زبان از طریق قاعده افزایی است. «قاعده افزایی برخلاف هنجارگریزی انحراف از قواعد زبان هنجار نیست، بلکه اعمال قواعدی اضافی بر قواعد زبان هنجار به شمار می رود و ماهیتاً نقطه مقابل هنجارگریزی است.^۱» یکی از گونه های قاعده افزایی ایجاد توازن از طریق تکرار واژه و ترکیبات و جملات است. ما در شعر مشیری با اشعاری روبه رو می شویم که از طریق تکرار ایجاد نوعی توازن می کنند:

هزار کاروان گذشت

هزار رهگذر رسید

یکی مرا ندید!

یکی مرا نچید!

شاعر در این بند از شعر، با تکرار «هزار» و «یکی مرا» در آغاز شعر و همین طور قافیه های «ندید» و «نچید» به توازن رسیده است، اما همه گونه های مختلف قاعده افزایی اعم از توازن آوایی، توازن واژگانی و توازن نحوی، هیچ کدام نمی تواند صرفاً عامل زیبایی اثر ادبی تلقی شود. گونه های فراوانی از انواع توازن در شعر او که قاعده افزایی تلقی می شود، مشاهده می کنیم. این گونه ها سبب تشخیص اثر می شود و می تواند در بررسی سبکی اثر مورد توجه سبک شناسی قرار گیرد، اما صاحب سبک بودن به معنای برتر بودن نیست. زبان برای مشیری ابزاری برای انتقال پیام های نهفته درون اوست. آنچه که در زبان او به شکل های مختلف با استفاده از کارکردهای مختلف تجلی می کند، نشان دهنده تلقی خاص مشیری از نظام هستی است و اگر زبان او به روزانگی و سادگی میل می کند، از اندیشه ای نشان دارد که از درک پیچیدگی هستی گریزان است.

۱. از زبان شناسی به ادبیات، کورش صفوی، ص ۱۵۶.

زبان و تفکر

زبان با تفکر و تفکر با زبان در ارتباط است. زبان برخاسته از تماشا و نگاه انسان به هستی است و چون انسان‌ها نگاه‌های متفاوتی به هستی دارند، تفکرات گوناگونی شکل می‌گیرد. این تفکرات در هستی به شکل‌های متفاوت در زبان تجلی می‌کنند، «اصولاً انسان در زبان زندگی می‌کند و همچون زبان است، هیدگر به تأکید می‌گوید که هستی ما زبان‌گونه است و ما فقط در زبان زندگی می‌کنیم.» زبان روزمره و عامیانه دارای دستور و قواعدی است که براساس آن قاعده‌های معین، پیام به ذهن مخاطب منتقل می‌شود. اگرچه این قاعده در زبان طبیعی از منطق محکمی تبعیت می‌کند، اما استثناپذیر است، یعنی همهٔ آحاد مردم با رعایت قواعدی خاص از زبان برای نمایاندن جهان درونی‌شان کمک نمی‌گیرند. زبانِ اهل فلسفه با زبانِ اهل ریاضی تفاوت دارد و این دو با زبانِ عموم به خصوص طبقات فرودست جامعه، تفاوت‌های اساسی دارد. زیرا ذهن هر انسانی انباشته از واژه‌های دنیای فکری اوست. نگاه متفاوت به عالم و آدم به‌هنگامی که ضرورت بیانی پیدا می‌کند، زبان خود را می‌آفریند، اما

زبان ادبی هنجارگیز است و این ویژگی اصلی زبان شعر است. شاعر برای ایده‌ها، اندیشه‌ها و عواطفی که در ذهن و ضمیر خود دارد، از کارکردهای مختلف زبان استفاده می‌کند.

هراندازه که شاعر از تجربه فلسفی بیشتری برخوردار باشد و با عالم بیرون ارتباط دقیق‌تری برقرار کند، شعر او نیز از عمق و غنای بیشتری برخوردار خواهد بود.

شاعری که نتواند بین عالم درون و عالم بیرون همبستگی ذهنی دقیقی برقرار کند، شعرش فقط تصویرگر حوزه محدودی از هستی می‌شود. بی آن که بتواند به عمق و ژرفنای آن راه یابد.

در زبان ادبی، دنیاها ی گوناگون به وسیله شاعران آفریده می‌شود. این دنیاها با تکیه بر تجربه هنری و ارتباط با عالم بیرون، مفهومی از هستی را تجلی می‌دهند که در واقع محصول کشف یا آفرینش آنهاست. کشف دنیای جدید در شعر به وسیله زبان صورت می‌گیرد و در واقع با تکیه بر زبان می‌توان به عوالم درونی شاعر راه پیدا کرد. اصولاً تفاوت فکری و عاطفی هر انسانی در تمایزهای زبانی آنها جلوه می‌کند. در زبان ادبی می‌توان با دلالت کارکردهای مختلف زبان، به تفکر شاعر یا به ادراک و دریافت او از هستی نزدیک شد. در زبان ادبی، شاعر نظام معمول و مرسوم را می‌شکند و در واقع عادت‌زدایی یا آشنایی‌زدایی می‌کند. بنابراین طبیعی است که همه ذوق‌ها و سلیقه‌ها و ذهن‌ها نتوانند به راحتی با این رفتار زبانی ارتباط برقرار کنند. البته تجلیات زبان ادبی همواره به یک شکل نیست. میان زبان شعر حماسی با زبان شعر عاشقانه، فرق است. آنچه که در زبان شعر

حماسی تجلی می‌کند، محصول تفکر حماسی و اجتماعی شاعر در برابر عالم بیرون است. شاعر نمی‌تواند به هستی و عناصر موجود در آن نگاهی اجتماعی و فلسفی داشته باشد و آنگاه آن را در زبان عاشقانه که برخاسته از نگاه عاشقانه او به عالم است، بیان کند. جز آن که عاشقانه‌ها، توانی نمادین بیابند و هرکس آن را در افق انتظار خویش تعبیر و تفسیر کند. هر شعر، به نوعی بیانگر نحوه ادراک و شناخت نسبت به عالم بیرون است. ما با عالم بیرون که به وسیله اجرای زبانی شکل می‌گیرد، ارتباط برقرار می‌کنیم. هر انسانی می‌تواند به وسیله زبان، تصورات، تفکرات و عواطف خود را در تقابل با عالم بیرون بیافریند و شاعر در این میان به دلیل بهره‌مند بودن از عنصر آهنگ و خیال زیباتر آن را خلق می‌کند.

ارتباطی که بین زبان از یکسو و دریافت صاحب زبان از هستی از سوی دیگر، وجود دارد، انکارناشدنی است. به بیان دیگر می‌توان گفت هر تجربه هستی‌شناسی دارای زبان خاص خود است. این زبان نشان‌دهنده کیفیت حضور شاعر در عالم است. شاعر چیزی خلق می‌کند که با عالم دیگران تفاوت دارد. تفاوت در خلق عالم درونی و دیگرگونه ناشی از تفاوت در تجربه انسان از هستی است. مشیری به عنوان شاعری عاشقانه‌سرا، در فراق یار، لحظه‌ای از تجربه خود را از هستی در جهانی باز می‌تاباند که غبار سربی اندوه بر فضای آن بال گسترانده است و شاعر با نبود او، بود همه را به فراموشی سپرده است:

تو نیستی که ببینی چگونه دور از تو
به روی هرچه درین خانه‌ست
غبارِ سربی اندوه بال گسترده است
تو نیستی که ببینی، دل رمیده من
به جز تو، یاد همه چیز را رها کرده است

ولی تجربه شاعرانه شاملو از هستی، به هنگام فراقِ یار، دنیایی
دگرگونه خلق می‌کند که با دنیای مشیری فرق دارد. مشیری فقط زمان
کوتاهی از عالم درونی خود را نشان داده است، اما شاملو افق وسیع‌تری
از عالم خود را از لحاظ زمانی و مکانی به خواننده انتقال می‌دهد:

چه بی تابانه می‌خواهمت ای دوری‌ات آزمونِ تلخِ زنده
به گوری!

چه بی تابانه تو را طلب می‌کنم!

بر پشتِ سمندی

گویی

نوزین

که قرارش نیست

و فاصله

تجربه‌ای بیهوده است.

به قول داریوش آشوری در این موقعیت «زبان قلمروی می‌شود
که «بازی هستی» تازه‌ای در درونِ آن جریان می‌یابد. تمامی بازی‌های
لفظی و بدیعی و صناعاتِ شعری در این قلمرو صورت می‌گیرد،
یعنی قلمروی از «اشیاء زبانی» که دارای گونه‌ای استقلالِ درونی

نسبت به زبان ارتباطی روزمره و ابزاروارگی زبان است». زبان شعر عاشقانه شاملو با زبان شعر مشیری از آن رو تفاوت‌های بنیادین دارد که نوع نگرش آنان به هستی متفاوت است. زبان شعر مشیری از زبان ارتباطی فاصله می‌گیرد، اما در خلق دنیایی جدید نمودِ موفقِ ندارد، زیرا تجلیِ هستی در عالم درونی او شکل کوچکی از روابطِ انسان، اشیاء و طبیعت است و نمی‌تواند آفاق را درنوردد، بنابراین زبان نیز نمی‌تواند از همهٔ امکانات هنری به شکلی کامل بهره‌مند شود. شاید بر همین مبناست که در شعر عاشقانهٔ مشیری، کمتر با ابهام و ابهام‌که برخاسته از نگاهِ پیچیدهٔ انسان به هستی و عناصر موجود در آن است، روبرو می‌شویم و بیشتر کوشش شاعر را در تصویرِ ماندگی چیزی به چیز دیگر که ناشی از تماشای ساده و بدون تأمل انسان به جهان است، مشاهده می‌کنیم.

زبان شعر عاشقانه با تفکر عاشقانه، یعنی تأمل و تماشای انسان به هستی از سر عشق گره خورده است، اما تجلی این تماشای هستی نزد همهٔ شاعران یکسان نیست. یعنی علیرغم موارد مشابهت زبانی میان شاعران عاشقانه‌سرا، وجوه افتراق را هم می‌توانیم در زبان اینان ببینیم؛ چون همهٔ شاعران به یک گونه با هستی از سر عشق روبرو نشده‌اند، گاه این نگاه معطوف به هبوط انسان به جهان خاکی و گاه بر عروج انسان به جهان افلاکی متمرکز است.

شعر عاشقانهٔ زبان فارسی امروز که با افسانهٔ نیما آغاز شده، ادوار مختلفی را با تغییرات و تحولاتی پشت سر گذاشته است. شعر عاشقانهٔ امروز فارسی، در مقایسه با شعر دیروز، سمت و سویی

دیگرگونه یافته و از حالت کلیت به سوی جزئی شدن پیش رفته و در چگونگی تجلی عالم عاشقانه در زبان شعر نیز جلوه‌هایی تازه یافته است. دنیایی که شاعرانی چون نیما، توللی، نادرپور، شاملو، فروغ فرخ‌زاد، رحمانی و مشیری براساس نگاه و بینش عاشقانه به هستی در شعر خود به وجود آورده‌اند؛ در نوع نگاه و تماشای عالم بیرون از همدیگر متفاوت‌اند.

فریدون مشیری را به عنوان شاعر عاشقانه سرا می‌شناسیم. شاعری که بیش از چهار دهه با مهربانی، صفا، صمیمیت و صداقت به هستی و انسان موجود در آن اندیشیده و آن را به زبانی ساده روایت کرده است. زبان شعر او هم از گذشته ادبی ما بهره‌مند است و هم از گوشه‌ای از آزادی‌های زبانی شعر نیمایی سود جسته است. تجربه او تجربه انسان امروز از عشق است. از این رو همواره معشوق زمینی را می‌بیند:

سیه‌چشمی به کار عشق استاد

به من درس محبت یاد می‌داد

مرا از یاد برد آخر ولی من

به جز او عالمی را بردم از یاد

مشیری چون همه عالم و آدم را با دیدی عاشقانه می‌نگرد، بنابراین رنگ شعرهای او رنگی شاد و دلپذیر است. در زبان او کلمات تیره و غیرشفاف کمتر به چشم می‌آید و شاید بتوان گفت، رنگی از سیاهی و تیرگی در آنها نیست.

هر خواننده‌ای می‌تواند با دنیای درونی او ارتباط برقرار کند و این ارتباط مدیون زبان شفاف و ساده‌اوست که معانی را به راحتی به ذهن

خواننده انتقال می‌دهد. در شعر عاشقانه مشیری از اولین دفتر با نام «تشنه توفان» تا آخرین دفتر «لحظه‌ها و احساس» همواره مثلث عشق، عاشق و معشوق وجود دارد. برپایه همین مثلث شعر عاشقانه او شکل می‌گیرد. در شعرهای دوره اول، این مثلث در دلبستگی بین دو انسان در فضایی رؤیایی خلاصه می‌شود. شاعر عاشق در برابر مخاطب معشوق قرار می‌گیرد و وحدتی از همسانی‌های این دویه وجود می‌آید. این وحدت در عاطفه و احساس شعری به شکل بارزتری جلوه می‌یابد:

دیدن روی گل و سیر چمن نیست بهار
به خدا بی‌رخ معشوق گناه است، گناه
آن بهارست که بعد از شبِ جانسوز فراق
به هم آمیزد ناگه دو تبسم دو نگاه

شعر مشیری در بیان مسایل عاشقانه، چهره چندگانه‌ای ندارد، و خواننده فقط یک معنای القا شده را می‌پذیرد. حال آن که در شعر عاشقانه امروز، گاه ما با چند لایه بودن شعر روبه‌رو هستیم که از هر لایه آن معنایی کشف یا ساخته می‌شود، اما مشیری با بالِ رؤیایی عشق پرواز می‌کند و در فضای بیکران طبیعت، مهربانانه به آدمی می‌نگرد. این نگاه از سر لطف و صفا و صمیمیت است:

نه عقابم، نه کبوتر، اما
چون به جایم آیم در غربت خاک
بال جادویی شعر
بال رؤیایی عشق
می‌رسانند به افلاک مرا

عاشقانه‌های مشیری برخاسته از نظام اندیشگی اوست. زبان او در بیان ساده‌ای از عوالم درونی ساده و روان است و چندان فاصله‌ای با زبان طبیعی و روزانه ندارد. یعنی حتی هنجارگریزی زبان عاشقانه او آنقدر محسوس نیست، بلکه گاه حتی بر اثر تکرار آن در شعر دیگران، صورت طبیعی به خود می‌گیرد. هر شاعری بر آن است تا در شعر خود طرحی نو دراندازد و شعر خود را از مرتبه معمولی زبانی فراتر ببرد، اما تأثیری که تفکر عاشقانه مشیری بر زبان او داشته نتوانسته جهانی کاملاً نو و بدیع پدید آورد. اما گاه برخی از شاعران در ترسیم عالم درونی خویش، دنیای دیگران را به وام می‌گیرند و می‌کوشند تا از دریچه آنان به عالم و آدم بنگرند. در واقع در شعر این دسته از شاعران به جای خلق و آفرینش دنیایی تازه، دنیای قدیم دیگران بازسازی می‌شود. دنیای عاشقانه شعر خود را آفریده است. دنیایی که با عشق، عاشق و معشوق معنا می‌یابد، اما در همه شعرها این دنیا تازه تازه نیست. پلی که مشیری بین دنیای درونی با دنیای بیرون و هستی برقرار می‌کند، پل عشق و مهر و صفاست و از این طریق اندیشه‌ها و عواطف خود را به ذهن دیگران منتقل می‌کند. اگرچه گاه دنیای عاشقانه شعر مشیری با وام‌گیری از عوالم دیگران به ما عرضه می‌شود، اما زبان آن به گونه‌ای است که رنگ و بویی از دنیای شاعر دارد. مشیری پس از آن که توانست دنیای خود را در شعر بیافریند، همواره می‌کوشد تا این دنیا را حفظ کند. او هیچ‌گاه در صدد آن نیست تا در کنار این دنیا، عوالم دیگری برای اندیشه‌های خود بسازد، بلکه همان دنیا را با قلم زبان نقاشی می‌کند.

مشیری طی چندین دهه فعالیت شاعری خود، جهان عاشقانه خود را به مرتبه کمال نزدیک می‌کند، اما با گذشت زمان تجربه هنری او غنا نمی‌یابد، زیرا در بسیاری از لحظات او، منفعلانه در برابر هستی می‌ایستد. حال آن‌که «برای دستیابی به شناخت درباره جهان هستی از گذر هنر، تنها یادگیری منفعلانه بس نیست، بلکه می‌باید به یادگیری فعال همت گماشت. یادگیری فعال، یعنی پرداختن به تجربه هنری در فضاهاى تازه و در نتیجه ناآشنا و نیمه مبهم جهان‌های خیالین و تجربه هنری در فضاهاى تازه و در نتیجه ناآشنا و نیمه مبهم جهان‌های خیالین و تجربه هنری به نوبه خود یعنی کشف و شهود و بازآفرینی.» جهان عاشقانه مشیری کشفی کاملاً خلاق و فعال نیست و نمی‌توان در همه عرصه‌ها عاشقانه‌ها را در مرز کمال دید، زیرا زبان ادبی شاعر که بهره‌مند از تفکر اوست، فرصت کندوکاو در عمق هستی را ندارد و نمی‌تواند همه اجزای هستی را به شکلی شاعرانه در زبانی عاشقانه تجلی دهد، اما آن گوشه‌هایی که با زبان مشیری نمایانده می‌شوند، زیبا و دیدنی هستند. دنیای غیرفعال شاعر ساده می‌نماید، زیرا صاحب زبان به هستی متأملانه ننگریسته است. جهان عاشقانه شعر مشیری، خواننده را غافلگیر نمی‌کند، بلکه خواننده، حتی در بسیاری از لحظات آماده دیدن این دنیا است، زیرا فضایی که در این جهان آفریده شده، چندان گسترده و فعال نیست و فقط مجموعه‌ای است از اجزاء هستی که مهربانانه در کنار هم آمده‌اند تا روایتی ساده از همبستگی عاشق و معشوق باشند.

دنیای شاعر را زبان شاعر می‌آفریند و زبان شاعر از تفکر شاعر

تغذیه می‌کند و تفکر در حقیقت نمودی از ادراک و دریافت و شناخت آدمی از هستی است.

زبان با کارکردهای مختلفی که در حوزه خیال دارد، می‌تواند تصویرهای گوناگونی از جهان بیافریند. مشیری نیز با استفاده از زبان خیالی دنیایی را می‌آفریند که عشق در آن یگانه موضوع اصلی است، اما این دنیا چشم‌انداز وسیعی از هستی را دربر نمی‌گیرد. هر قدر شاعر به هستی و عناصر گوناگون او متأملانه‌تر بنگرد، دنیای او پیچیده‌تر خواهد بود. دنیای عاشقانه شعر مشیری، دنیای پیچیده‌ای نیست. بنابراین ساحت معنایی او نیز گسترده و گوناگون نیست:

گفتی که:

«چو خورشید زخم سوی تو پُر

چون ماه، شبی می‌کشم از پنجره سرا!

اندوه که خورشید شدی

تنگی غروب!

افسوس که مهتاب شدی

وقتِ سحر

این شعر که نمونه‌ای از شعرهای عاشقانه مشیری است، دارای افق معنایی گسترده‌ای نیست تا خوانندگان از آن افق‌ها به شعر بنگرند و هر کس تعبیر و تفسیری از آن به دست دهد. این تک‌وجهی بودن شعر، برای مخاطب عام بسیار سودمند است، زیرا او می‌تواند به راحتی به دنیای عاشقانه شاعر راه یابد، اما خواننده‌ای که با چنین فضاهایی از قبل آشناست و تجربه هنری بیشتری دارد، انتظار

کشمکش با دنیای شاعر را دارد تا آنچه خود می‌خواهد بیافریند یا درک کند، اما شعر عاشقانه مشیری اجازه این فعالیت ذهنی را به خواننده نمی‌دهد. از این رو خواننده‌ای که آرام و صبور با ذهنی منفعلانه با شعر مشیری روبه‌رو می‌شود، پس از خواندن و آشنایی با دنیای شاعر، نیازهای درونی او مرتفع می‌شود، اما برای خواننده‌ای که در پی کشف و شناخت است، این تجربه هنری نمی‌تواند سازنده و آفریننده جهان‌های متعدد باشد.

شعر مشیری پیام را با زبانی ساده و بدون پیچیدگی در اختیار خواننده قرار می‌دهد و خواننده عادی نیز به دنبال کشف معانی دیگری از شعر او نیست:

بنفشه‌ای خوش‌رنگ

دمیده بود در آغوش کوه، از دلِ سنگ

به کوه گفتم:

شعرت خوش است و تازه و تر

که شعرت از دلِ سنگ است و

شعرم از دلِ تنگ

خواننده پس از خواندن به‌زودی درمی‌یابد که بنفشه از دلِ سنگ درمی‌آید و شعر مشیری از دلِ تنگ. بنابراین راه تفسیر تا حدود زیادی بسته است. این ویژگی در حوزه شعرهای عاشقانه بیشتر خودش را نشان می‌دهد.

مشیری بر آن نیست تا در شعر تحلیلی ژرف و عمیق از ضرورت عشق در جهان به‌دست دهد، زیرا او در ادراک خود از هستی به چنین

ضرورتی نیندیشیده است. از این رو خلاف آمدی در زبان او صورت نمی‌گیرد تا ذهن آرام خواننده را برآشوبد و به فضای دیگری رهنمون شود. مشیری می‌توانست از عشق برای تبلور دردها، آرزوها و آرمان‌های انسانی استفاده کند، اما مواجهه ساده‌انگارانه او با هستی، کمتر به چنین ضرورتی پاسخ می‌گوید. او تجربه انسان امروزی را از عشق در شعر خود بیان کرده است. تجربه‌ای که بیانگر هجران و فراق من و تو است.

تمام گنجشکان

که در نبودنِ تو

مرا به بادِ ملامت گرفته‌اند

تو را به نام صدا می‌کنند

هنوز نقش تو را از فراز گنبد کاج

کنارِ باغچه

زیر درخت‌ها

لبِ حوض

درونِ آینه پاکِ آب می‌نگرند.

شاعر در شعر عاشقانه، کوشیده، دوگانگی عاشق و معشوق را به یگانگی تبدیل کند. این یگانگی فقط در قلمرو محیط زیستی انسان معنا می‌یابد و نمی‌توان همه آفاق را برای این تجلی در نظر گرفت. جهانی که او می‌آفریند، نشانگر وحدت عشق در لحظه‌های زمینی حیات انسانی است. در جهان عاشقانه، مشیری از دو مرحله پا فراتر نمی‌گذارد یا با معشوق زمینی به صورت مستقیم رویارو می‌شود یا آن که مضمون عشق را فریادرس تمام لحظه‌های زندگی مادی قرار می‌دهد:

می خواهم و می خواستم تا نَفَسَم بود
می سوختم از حسرت و عشق تو بَسَم بود
عشق تو بَسَم بود که این شعله بیدار
روشنگر شب های بلند قفسم بود
دست من و آغوش تو، هیئات که یک عمر
تنها نفسی با تو نشستن هوسم بود
شاعر با مخاطب قرار دادن معشوقِ غایب، دنیای من و توی
عاشقانه را می آفریند:

در زمینی که ضمیر من و توست
از نخستین دیدار
هر سخن، هر رفتار
دانه هایی است که می افشانیم
با نگاهی که در آن شوق برآرد فریاد
با سلامی که در آن نور بیارد لبخند
دست یکدیگر
بفشاریم به مهر
جام دل هامان را

مالامال از یاری، غمخواری
بسپاریم به هم
بسراییم به آواز بلند

مشیری از زبان ادبی در شعر عاشقانه نهایت بهره را نمی برد.
خواننده نیز به همین دلیل در برابر شعرهای او توقف های طولانی
نمی کند، اما همین خواننده، وقتی این شعر شاملو را می خواند:
دوستت می دارم، بی آن که بخوامت

با آفرینش جدیدی در حوزه ادبیات عاشقانه روبه‌رو می‌شود. این آفرینش با دنیای مرسوم قبلی تفاوت‌های اساسی دارد. در گذشته خواننده عادت داشت تا خواستن را با دوست داشتن در کنار هم بگذارد، اما شاملو با چنین بیانی که نشانی از نگرش دگرگونه او به عشق در هستی است، ذهن‌های مألوف با نظام سنتی عاشقانه را می‌آشوبد و چنین دنیایی تازه ترسیم می‌کند، اما مشیری عشق را در هستی در روابط ساده بین انسان‌ها که خواستن و دوست داشتن است، تعبیر می‌کند. از این رو دنیای شاعرانه او به دنیای خوانندگان ساده‌پسند نزدیک‌تر است:

بی تو مهتاب شبی، باز از آن کوچه گذشتم
 همه تن چشم شدم، خیره به دنبال تو گشتم
 شوق دیدار تو لبریز شد از جام وجودم
 شدم آن عاشق دیوانه که بودم
 در نهانخانه جانم گل یاد تو درخشید
 باغ صد خاطره خندید
 عطر صد خاطره پیچید

دنیای عاشقانه شعر، دنیای ساده‌ای است، زیرا شناخت و ادراک شاعر از هستی و عناصر گوناگون او ساده است. او از افق‌های بیکران هستی، بهره تمام نمی‌گیرد، بلکه می‌کوشد به بخشی از رویدادهای زمینی عشق به اجمال اشارتی کند و در این راه نیز موفق است. نکته قابل تأمل این که ادراک منفعلانه او در برابر هستی سبب نگرديد تا او در بیان عشق انسانی به ابتذال بگراید، بلکه او با همان نگاه غیرفعال کوشید، تجربه انسان را از عشق با زبانی ساده بیان کند، تجربه‌ای که بیانگر نجابت روح عاشقانه مشیری است.

شعر، جامعه، زمان

از دیدگاه جامعه‌شناسی ادبیات، فرد به تنهایی در آفرینش هنری و ادبی نقش ندارد، بلکه آگاهی جمعی در کنار فردیت هنرمند، اثر هنری را به وجود می‌آورد. آفرینش فردی در کنار آفرینش جمعی قرار می‌گیرد. هنرمند عضو جدا بافته‌ای از ساختار نظام اجتماعی نیست. شاید کسی در این زمینه اختلاف نظر نداشته باشد که میان محتوای آگاهی جمعی و محتوای آثار ادبی ارتباط وجود دارد، جامعه‌شناسان سنتی بیشتر در صدد اثبات همین مسأله برآمدند تا به نشانه‌های پیوند میان محتوای آثار مارکسیستی با محتوای آگاهی جمعی نظام اجتماعی بپردازند. البته گلدمن و پیروان او معتقدند که چنین پیوندی هیچ‌گاه برقرار نشده «و برعکس بازآفرینی صرف محتوای آگاهی جمعی خاص آثاری است که ارزش زیبایی‌شناختی اندکی دارند و آفریده‌نویسندگانی نسبتاً بی‌بهره از تخیل آفرینش‌گرایانه‌اند.»^۱ در واقع در جامعه‌شناسی آفرینش ادبی جدید، نظری کاملاً مغایر آنچه در سنت جامعه‌شناسی ادبیات وجود داشت، رواج یافت. این گروه

معتقدند، پیوند میان محتوای آگاهی جمعی با محتوای اثر هنری باید در عرصه زیبایی‌شناسی شکل بگیرد. در حقیقت اینان میان ساختارهای ذهنی سازنده آگاهی جمعی و ساختارهای زیبایی‌شناختی سازنده اثر هنری، رابطه متقابل برقرار کرده‌اند و نه میان محتوای آگاهی جمعی و محتوای اثر هنری. اما این نظریه در مقابل همه متون پاسخگو نیست. برخی از آثاری که تأثیر جمعی دارند، می‌توانند از این زاویه نگریسته شوند. آثار درجه دوم و پس از آن را باید براساس نوع رابطه موجود میان جامعه و فرد بررسی کرد. هر هنرمندی به مجموعه‌ای از پرسش‌های زمانه خود پاسخ می‌گوید و به عنوان یک فرد در برابر کلیت جامعه قرار می‌گیرد.

در سیر آفرینش‌های ادبی بررسی محتواها پیش شرط تحقیق است. گرچه کسانی مانند گلدمن این نظریه را نتایج برداشت مکانیکی از نظریه بازتاب می‌دانند، اما در جامعه‌شناسی ادبی می‌تواند بدون آن که محتوا را از ساختار جدا کرد، به بررسی محتوا پرداخت. بررسی محتواها به معنای حذف ساختار اثری هنری نیست و انگهی «یکی از کشف‌های لوکاچ این بود که نشان داد، بازتاب در سطح محتوای اثر صورت نمی‌گیرد، بلکه در ساختار آن عملی می‌شود.»^۱ از این رو با تحلیل محتوایی و بررسی معناهای موجود در یک اثر درمی‌یابیم که یک اثر هنری چه رابطه‌ای با جامعه برقرار کرده و تا چه حد توانسته بر آگاهی جمعی تأثیر بگذارد یا تأثیر بپذیرد. گرچه اثر هنری پیوند مستقیمی با جهان بیرونی و واقعی ندارد، زیرا از تلفیق جهان خیالی با

جهان واقعی صورت می‌پذیرد. هر هنرمندی احساس، تخیل و نوع نگرش خود را با واقعیت می‌آمیزد و از این تلفیق اثری هنری خلق می‌کند که می‌تواند رابطه با واسطه‌ای با واقعیت جامعه داشته باشد. این مسأله به معنای نفی فرد به عنوان صاحب اثر نیست. هنرمند با جهان واقعی ارتباط برقرار می‌کند و این ارتباط که به شکل دوگانه صورت می‌پذیرد، می‌تواند در اندیشه، رفتار و عمل هنرمند نقش داشته باشد و آنگاه پس از خلق اثر، اندیشه‌ها و رفتارهای اجتماعی از آن تأثیر می‌پذیرد. بنابراین در بررسی جامعه‌شناسی ادبی، نه تنها فرد در آفرینش ادبی حذف نمی‌گردد، بلکه عامل دیگری در خلق آن به شمار می‌آید. یک هنرمند اگر بتواند با خلق آثار بیشتر از گروه اجتماعی خاصی تبعیت کند، آثار او نشانه‌های شخصی‌تری به خود می‌گیرد و اگر این اثر، از تخیل آفرینش‌گرانه‌ای برخوردار باشد و بتواند تلفیق مناسبی میان تخیل با واقعیت برقرار کند، به راحتی از دیدگاه محتوایی قابل بررسی است.

اما در این میان گاه فرد تنها حامی ارزش طبقه اجتماعی خاصی است، بی‌آن که بتواند اثری هنری خلق کند؛ بیانیه‌های اجتماعی و سیاسی صادر می‌کند، این آثار چون از بنیه‌های خیالی نیرومندی برخوردار نیستند، قابلیت تحلیل محتوایی ندارند.

هر اثر خلاقه‌ای در حوزه هنری بر رفتار و اعمال گروه اجتماعی تأثیر می‌گذارد، اما از آن سو این اثر خود نیز متأثر از عمل طبقات اجتماعی است. این نکته خاص هنری است که در برابر طبقات اجتماعی گوناگون خود را مسؤول می‌داند و به دنبال نوعی ادای تعهد

است. هنری که صرفاً به صورت می‌اندیشد، از دیدگاه جامعه‌شناسی آفرینش ادبی نمی‌توان به بررسی محتوایی آن پرداخت. هنر جدای از نیازهای طبقات گوناگون اجتماعی در سطح باقی می‌ماند و هیچ‌گاه نمی‌تواند به عمیق‌ترین لایه‌های مردم نفوذ کند. رابطه دقیقی میان واقعیت‌های اجتماعی با هنر وجود دارد و اگر در آفرینش‌های ادبی، صرفاً به صورت به عنوان اصلی‌ترین بخش هنر توجه کنیم، خود را از مبانی تکوینی یک اثر هنری محروم می‌کنیم. اندیشه دوگانگی میان صورت و محتوا سبب گردید تا مفاهیم هنر برای هنر و هنر برای اجتماع یا هنر متعهد رواج یابد. در واقع میان این دو، هیچ تفاوتی نیست. آنچه موجب پیدایی چنین اندیشه‌هایی می‌گردد، ناشی از برداشت نادرست از اثر هنری است و وقتی به وحدت صورت با محتوای اثر هنری باور بیاوریم، می‌توانیم به ارزش‌های حقیقی زیبایی‌شناسی آن دست یابیم، اما از هنگامی که دوگانگی میان صورت با محتوا رواج یافت، جریان‌های هنری و ادبی متفاوتی شکل گرفت که هرکدام مدافع یکی از دو بنیان اصلی اثر هنری شدند.

میان موضوع با فاعل ارتباط وجود دارد و هر موضوعی که در شکل هنری تجلی می‌یابد، برخاسته از فاعل فردی و فاعل جمعی است. در فاعل جمعی، عوامل گوناگون اجتماعی دخیلند، حتی آن هنگام که در دهه ۴۰ شعر موج نو با تکیه بر صورت اثر هنری و بی‌توجه به اندیشه و رفتار اجتماعی رواج می‌یابد این عوامل مؤثرند. گرچه احمدرضا احمدی با مجموعه شعرهای «طرح» و «وقت خوب مصائب» جریان موج نو را به راه انداخت، اما بی‌شک عوامل

دیگری در شکل‌گیری آن نقش داشته‌اند، احمدی زاده شرایط اجتماعی و فرهنگی زمانه‌اش بود و شعور جمعی برخی از هنرمندان آن روزگار در صدد تحقق چنین ایده‌ای برآمد. او توانست آنچه را که در روح جمعی مخاطبان شعر آن عصر وجود داشت، در شعرش تجلی دهد. در حقیقت اراده جمعی، فردی را به عنوان نماینده خود برگزیده است. گرچه این ارتباط را جامعه‌شناسی ادبی جدید و پیروان لوکاچ و گلدمن تماماً نمی‌پذیرند، اما آیا جز این است که شانس تاریخی با او همراه بود و او پاسخگوی نیازهای گروه اجتماعی ویژه‌ای بود که در صدد ترویج نوعی فرهنگ مدرن بودند؟ «شعر او نخستین بازتاب فرهنگ شبه‌مدرنیستی آن سال‌ها و عکس‌العمل جوانان نورشسته از آه و ناله‌های رمانتیک و سمبولیسم سیاسی بعد از کودتا بود. جوانانی که مخالف هرچه سنت، تعهد، تکرار، تقید، کنایه زدن، ادبیت و رسمیت... بودند.»^۱

شعر موج نو که در مقابل شعر سمبولیک اجتماعی آن روزگار قرار گرفت، پاسخی بود به نیازهای بخشی از یک طبقه اجتماعی - فرهنگی که خواهان نوعی رویارویی با فرهنگ سنتی و مبانی فکری بودند. این ارتباط را به شکل تنگاتنگ‌تری می‌توان در اقبال شعر احمد رضا احمدی نیز یافت، وقتی مجموعه شعر «طرح» چاپ شد، علیرغم شکل و هیأت غیرمأنوس ادبی بازتاب‌های فراوانی یافت که هر کدام از دریچه‌ای به آن نگریستند. این موج ادبی که در دهه ۴۰ به راه افتاد؛ علاوه بر آن که دارای یک فاعل فردی خاصی بود، فاعل

جمعی و اراده یک طبقه اجتماعی نیز آن را به سمت و سوی خاص خود هدایت می‌کرد و از این طریق از حرکت‌های آن گروه اجتماعی دفاع می‌شد. جریان فعال سیاسی چپ نیز در آن دوره از طریق شعر با طبقات اجتماعی گوناگون ارتباط یافتند. علاوه بر جریان موج نو، جریان شعر اجتماعی و سیاسی در دهه ۱۳۴۰ یکی از غالب‌ترین و پر سروصداترین جریان‌های موجود آن زمانه بود. این جریان کاملاً منشعب از نوعی تفکر اجتماعی و سیاسی بود. در شعر موج، این رابطه را میان فاعل فردی با فاعل جمعی با واسطه می‌بینیم، ولی در شعر سیاسی این روزگار آگاهی جمعی به شکل مستقیم دخالت دارد. در دهه ۳۰ شاعرانی مانند هوشنگ ابتهاج و سیاوش کسرای به شکل مداراگرایانه‌ای با طبقات اجتماعی زمانه‌شان از طریق آثار هنری ارتباط برقرار کردند، اما در دهه ۴۰ این ارتباط شکل صریح و آشکاری دارد. «صدای میرا» اثر سعید سلطان‌پور، صدای آشکار آن طبقه‌ای است که از ساختار نظام اجتماعی حاکم گله‌مند است. آثار این گروه نیز علیرغم ارتباط با گروه‌های اجتماعی، معنای هنر را تماماً ادا نمی‌کند. زیرا اینان نیز به تفکیک صورت از محتوا می‌پردازند و وقتی ما به تحلیل محتوایی آثارشان می‌پردازیم، نمی‌توانیم کلیت ساختار اثر هنری را به خوبی تبیین کنیم. آنان گرچه به شکل شعر نیز می‌اندیشند، اما به دلیل غلبه محتوا و توجه بیش از اندازه به اندیشه در اثر هنری و دلایل اجتماعی دیگر، نمی‌توانند آثاری خلق کنند که در آنها وحدت صورت و محتوا به شکل کاملی خود را نشان دهد.

آثار هنری به شکل‌های گوناگون آفریده می‌شود:
(الف) شعر یا اثر هنری بازتاب صریح جهان واقعی است.
(ب) شعر تلفیقی از جهان واقعی به جهان خیالی است.
(ج) شعر تجلی زیباترین شکل و صورت هنری بدون تأثیر از جهان واقعی است.

در شعر فارسی معاصر همه این انواع، در ادوار گوناگون دیده می‌شود. شعر شاملو، فروغ، سیاوش کسرای، سعید سلطان‌پور، احمد رضا احمدی و فریدون مشیری، طبق این طبقه‌بندی با هم تفاوت‌های بنیادینی دارند. گرچه هیچ‌کس نمی‌تواند فردیت شاعر را در آفرینش اثر هنری و دخالت آگاهی جمعی را انکار کند، اما وقتی به بنیان‌های تکوینی آنان پی می‌برد، درمی‌یابد که خاستگاه‌های اجتماعی مختلف در دوره‌های مختلف سبب خلق این آثار شده‌اند. گاه تأثیر هنرمند بر رفتار و اندیشه‌های طبقات اجتماعی بسیار زیاد بوده است و زمانی طبقات گوناگون اجتماعی بر آگاهی بخشی فرد و شکل‌پذیری اثر هنری تأثیر به‌سزایی نداشته‌اند، اما هیچ‌گاه این ارتباط قطع نبوده است. ارتباطی که شعر اجتماعی دهه ۱۳۳۰ زبان فارسی با مخاطبان مختلف اجتماعی برقرار کرده است، براساس نیازهای اجتماعی آن عصر و زمانه بود که وقتی با شعر اجتماعی دهه ۱۳۴۰ مقایسه می‌کنیم، کاملاً نوع ارتباط را مختلف می‌بینیم. شعر کسرای که تا دهه ۳۰ براساس نیازهای طبقه اجتماعی زمانه‌اش شکل گرفت با شعر سعید سلطان‌پور که مستقیم از آگاهی جمعی و طبقه اجتماعی خاص تأثیر می‌پذیرفت، متفاوت است. در این میان شعر میانه‌روها

نیز توانست با اقبال جمعی مواجه شود. رویکرد مناسب مردم به شعر میانه‌رو در چند دهه پس از شعر نیمایی باز هم نشانه گروه اجتماعی خاص خود است. شعر میانه‌روها از نظر هنری شعری متوسط است. گرچه به پیوند صورت با محتوا می‌اندیشد، اما هیچ کدام را جدی تلقی نمی‌کند. در شعر موج نو، صورت، به شکل جدی پذیرفته و از آن دفاع می‌شود. در شعر تندروهای سیاسی نیز محتوا اصل قرار می‌گیرد و از آن برای طبقه اجتماعی دفاع می‌شود. در شعر اصیلی که تلفیقی مناسب میان صورت با محتوا برقرار است، نیز از هر دو عنصر اصیل شعر حمایت می‌شود، اما در شعر میانه‌رو، هیچ کدام از دو عنصر اصل نیست. گرچه اینان با رویکردی به سنت و نگاهی به مدرنیسم به خلق اثر هنری توجه دارند، اما صورت و محتوا را در شعرشان به کمال نمی‌بینیم، زیرا شعر میانه‌رو از آن طبقه متوسط فرهنگی است و به سؤال‌ها و نیازهای درونی آنها پاسخ می‌دهد. در شعر میانه‌رو که مشیری از جمله مهم‌ترین شاعران این گروه است، نه جهان جدیدی در دنیای خیالی آنان خلق می‌شود و نه انسان جدیدی متولد می‌گردد. کشفی در شعر صورت نمی‌بندد. آنچه هست تکرار خوبی‌ها و بدی‌هاست. شاعران میانه‌رو حد اعتدال را رعایت می‌کردند. آنها در برابر وقایع و حوادث انسان‌های متفعلی هستند و نمی‌توانند در زمان مناسب، واکنش خوبی از خود بروز دهند. مشیری در سخت‌ترین شرایط سیاسی و اجتماعی واکنش‌های طبیعی یک شهروند اجتماعی را از خود بروز نداد، پس از کودتای ۲۸ مرداد شعر دگرگون شد و در واقع «در دو خط افتاد خطی که از آن ذهن‌های

امیدوار بود و خطی که تعلق به ذهن‌های مأیوس داشت و رمانتیسم هم به تدریج رو آمد. مع هذا نمی‌توان گفت که رمانتیسم کاملاً صحنه را از آن خود کرد و موج عمده‌ای گردید. شاخه اجتماعی شعر به دلیل وجود سانسور ویژگی خون و فریاد خود را کنار نهاد. شعرا به تنهایی، میکده‌ها، افکار مرده، تخیل و تریاک و تخذیر پناه بردند. مرگ و نوعی سکوت و طغیان وحشت‌بار علیه شب گلوی شعر فارسی را چسبید... شعر به تدریج متمایل به نوعی سمبولیسم اجتماعی شد.^۱ و مشیری در این دوره، یکی از مطرح‌ترین شاعران بود، اما از روح جمعی جامعه، تأثیر کمی پذیرفت چنان‌که در شعر او نشانه‌های روشنی از تغییر و تبدیل نمی‌بینیم. در شعر اغلب شاعران، تحول ادبی به خوبی دیده می‌شود. می‌توان از شعرهای قبل از کودتا و بعد از آن یاد کرد، اما در خصوص شعر مشیری این نظریه مصداق ندارد. شعرهای او در این دوره، هیچ تحولی به خود ندیده است، زیرا همواره به هنگام حضور و وجود حوادث اجتماعی و یا عدم آن بازتاب‌های فردی یکسانی داشته است. در اوج تحولات اجتماعی مشیری شعر «کوچه» را می‌سراید. این شعر بیانگر خواسته جمع محدودی از مخاطبان جوان بود. شعر در هر عصر و حالی با جامعه خویش در ارتباط است و نمی‌توان از تأثیر و تأثر آن یاد نکرد، شاید به این دلیل که شاعر خود در متن حوادث و اتفاق‌های سیاسی و اجتماعی نبود و از دور، دستی بر آتش داشت که مادر سال‌های پایانی دهه ۴۰ و پس از آن شاهد این تأثیرات هستیم. شعر مشیری مانند هر پدیده طبیعی با

جامعه ارتباط داشت، اما با حوادث و اتفاق‌های سیاسی و اجتماعی کمترین رابطه را داشت. مشیری مانند احمد رضا احمدی نبود که کاملاً خود را فارغ از مسایل اجتماعی عصرش بداند و چون درک قوی‌ای از حوادث اجتماعی نداشت، نمی‌توانست آن را در شعرش بازتاب دهد، یا تحلیل و تفسیری ادبی از آنها به دست دهد. قطعاً درک سیاسی هوشنگ ابتهاج و سیاوش کسرایی در مقایسه با مشیری بیشتر بود، اما مشیری مانند جماعت موج نویی‌ها نبود که بدون تعلق اجتماعی در فکر ساخت پیکره‌ی زیبای شعر باشد.

عامل زمان در شعر مشیری در برخی از ادوار کم‌رنگ است، چون زمان عامل تعیین‌کننده‌ای در مسیر زندگی اجتماعی او نیست. تحول نیز به شکل صریح در شعرش اتفاق نمی‌افتد. شعر با زندگینامه و تاریخ تفاوت دارد. غرض شعر بازتاب زمان تاریخی نیست، اما شعر نمی‌تواند در ماوراء زمان شکل بگیرد. بستری که شاعر در آن پرورش می‌یابد، عامل زمان را با خود دارد. این زمان تاریخی در شعر همه‌ی شاعران بازتاب یکسانی نداشته است. آن گروه از شاعرانی که شعر را وسیله‌ای برای هدف تلقی می‌کردند؛ بیشتر به انعکاس زمان تاریخی در اثرشان می‌پرداختند و در حقیقت یکی از محورهای اصلی شعر سیاسی، حضور زمان تاریخی است. گرچه در شعر عارفانه و عاشقانه، زمان تاریخی، به‌طور مستقیم نقش ندارد، اما نمی‌توان از تأثیر غیرمستقیم آن یاد نکرد.

زمان در آثار هنری به دو صورت حضور می‌یابد: در گونه‌ی اول عامل زمان شرایط آفرینش اثر هنری را فراهم می‌کند و در گونه‌ی دوم زمان

تاریخی به شکل مستقیم یا غیرمستقیم خود را در شعر نشان می‌دهد. شعر برای مشیری وسیله‌ای برای رسیدن به غایت سیاسی نیست. از این رو زمان تاریخی آن‌چنان که در شعر شاعران مطرح سیاسی در اواخر دهه ۴۰ و ۵۰ حضور دارد، در شعر او وجود ندارد، اما به شکل غیرمستقیم برخی از حوادث و اتفاق‌های اجتماعی - سیاسی و گاه طبیعی با دخالت زمان تاریخی در شعر او بازتاب می‌یابند. اگر مشیری در این دسته از شعرها نمی‌تواند شعری موفق بسراید، به دلیل رویکرد او نیست، بلکه به ذوق، دانش و بینش او نسبت به هنر و جامعه برمی‌گردد. زیرا یکسانی و عدم تنوع، ویژگی شعر اوست. چه آنگاه که با رویکردی غنایی به عالم هنر روی می‌آورد و چه آنگاه که مسایل اجتماعی و سیاسی محور موضوع شعر او می‌گردد.

مشیری در اواخر دهه ۴۰ بیشتر متمایل به سرودن شعرهای اجتماعی است و می‌کوشد تا به این طریق گذشته خود را که با رمانتیسم سطحی عاشقانه انباشته شده، تغییر دهد، اما تحول و تغییر عمده‌ای صورت نمی‌گیرد. او بی‌آن که زاویه دید خود را نسبت به انسان و جامعه عوض کند، کمی سر خود را به طرف مسایل اجتماعی می‌چرخاند که حاصل آن چیزی نیست جز شعرهای اجتماعی سطحی و بدون عمق. مشیری نمی‌تواند به لایه‌های عمیق جامعه نقبی بزند، زیرا حضور او در فرآیندهای اجتماعی با تأخیر صورت پذیرفته است. او به سطح واقعه می‌نگرد. در حالی که هنرمند باید با نگاه تیزبین خویش به درون راه یابد. هنرمندی که به مسایل اجتماعی

توجه می‌کند باید شناخت کاملی از شرایط داشته باشد و هم در بیان هنری از زبانی قوی برخوردار باشد و آنچه را که می‌بیند، به زبان هنری روایت کند. مثلاً شاملو هم درک عمیقی از جامعه به‌دست می‌آورد و هم آن درک و دریافت خود را به زیباترین وجه ادبی بیان می‌کند، اما شاعران میانه‌رو، همواره حد اعتدال را نگاه می‌دارند. حتی در دریافت مسایل اجتماعی نیز به آنچه شنیده و دیده، بسنده می‌کنند و نمی‌خواهند با کندوکاو بیشتر به عمق مسأله راه یابند و دریافتی تازه به‌دست آورند. همچنان که واکنش آنها نسبت به رخدادهای اجتماعی محافظه‌کارانه است. بنابراین هر خواننده‌ای با یک‌بار خواندن آثارشان به کنایه‌های موجود در شعر پی می‌برد، زیرا از فرط تکرار جای ابهامی برای فهم کنایه نمی‌ماند. و مشیری آنقدر ساده و موقعیت اجتماعی را روایت می‌کند که خواننده احساس نمی‌کند با شعر روبه‌روست:

شعر من می‌میرد و هنگام مرگش نیست

زیستن را در چنین آلودگی‌ها زاد و برگش نیست

مشیری در تابستان ۱۳۴۱ شعر کوتاه «ستوه» را می‌سراید. این شعر جزو اولین سروده‌های اجتماعی اوست، گرچه پنبش از این اشاراتی ولو به اجمال به محیط اجتماعی داشت، اما با این شعر، نشان داده است که با محیط بیگانه نیست و می‌خواهد زبان حال مردم و جامعه‌اش باشد.

در کجای این ملال آباد
من سرودم را کنم فریاد؟

در کجای این فضای تنگ بی آواز
من کبوترهای شعرم را دهم پرواز؟

گرایش مشیری به سوی شعرهای اجتماعی و بیان موقعیت اجتماعی عصر خود علت‌های چندگانه‌ای دارد که با تحلیل آنها می‌توان دریافت که چگونه زمینه تحول محتوایی شعر او فراهم شد. برخی از این علت‌ها عبارتند از:

۱- میل به انطباق با شرایط اجتماعی زمانه

۲- گرایش به طبقه متوسط اجتماعی

۳- غلبه شعر اجتماعی

۴- تغییر ذائقه اجتماعی متوسط

مشیری هیچ‌گاه انسان ناسازگاری نبود، و همواره در زندگی و شعرش بر آن است تا زمینه‌های صلح و آشتی را فراهم کند. شعار اصلی او، پیوند مهر و محبت‌آمیز مردمان با یکدیگر است. چنین انسانی در موقعیت‌های اجتماعی و سیاسی مختلف، سر ناسازگاری ندارد و علم طغیان بر نمی‌افرازد. او اگر انسان جسوری بود و میل به انطباق با شرایط اجتماعی زمانه‌اش در او نبود، می‌توانست در متن تحولات اجتماعی، چون برخی از شاعران، حتی شعرهای اروتیک بسراید، اما به علت آن که میل به انطباق با شرایط در او وجود داشت، پس از تحولاتی که در عرصه سیاست به وجود آمد و زمینه‌های

دگرگونی شکل گرفت، او نیز آرام آرام مسیر حرکت خود را همراه با جامعه عوض کرد. شاعری که تا دو سال قبل از سرایش «ستوه» می‌گفت: با تو گفتم - «حذر از عشق؟ ندانم»

سفر از پیش تو؟ هرگز نتوانم

به‌ناگاه مسیر نگاه خود را عوض کرد و کوشید تا همراه با جامعه حرکت کند، زیرا اگر میانه‌روها خود را با شرایط وفق نمی‌دادند، شعرشان خواننده خود را از دست می‌داد. اینان با ذوق و دانش متوسط خویش توانستند بخشی از گروه اجتماعی زمانه خود را از لحاظ هنری اقناع کنند و به دنبال طبقه متوسط که همواره از شاعران میانه‌رو تبعیت می‌کردند، برخی از افراد طبقه زیر متوسط نیز با هنر آنان همراه شدند، زیرا فاصله میان طبقه ضعیف و متوسط فرهنگی آنقدر زیاد نیست که مانع انتقال پیام شود. اما اثر هنری با خواص ارتباط برقرار می‌کند. از این روست که شعر مشیری و یاران میانه‌رو او خوانندگان بیشتری دارد، ولی شعر نیما، شاملو و اخوان روی با مخاطبانی دارد که دارای ذوق و بینش برتری هستند. میانه‌روها معتقد بودند که شعر از آن همه مردم و یا گروه متوسط‌الحال جامعه فرهنگی است. در حالی که از دید هنرمندان دیگر شعر برتر شعری نیست که با همه طبقات اجتماعی با سطوح مختلف سلیقه‌گی و اجتماعی ارتباط برقرار کند. تجربه تاریخی نیز نشان داده است که شعر سنایی و عطار و مولوی و بهار را فقط تعدادی از ارباب ذوق سلیم درمی‌یابند و گروه عامه مردم با آن منظومه‌ها و شعرهای ارجمند ارتباط اندکی دارند. چنان‌که امروز در میان شاعران مشروطه،

شعر نسیم شمال و برخی شعرهای ساده ایرج، طرفدار بیشتری دارد. در حالی که ملک الشعرای بهار یکی از قله‌های تابناک شعر زبان فارسی از این اقبال عام بی‌بهره است. بنابراین گرایش به طبقه متوسط اجتماعی و ایجاد ارتباط با آنان، ویژگی خاص مشیری است، زیرا با نبودن این طبقه، شعر مشیری مخاطب اصلی خود را از دست می‌دهد. در آن زمانه طبقه متوسط اجتماعی دارای درگیری‌ها و مشکلات خاصی بود و شاعر سرگرم بیان حال آنان بود تا از این طریق بتواند احساس مردم را نسبت به زندگی این طبقه برانگیزد. بنابراین، شعر مشیری به لحاظ کمیت آماری طبقه متوسط، می‌تواند با بخش گسترده‌ای از طبقه اجتماعی در ارتباط باشد:

چه جای ماه،

که حتی شعاعِ فانوسی

درین سیاهی جاوید، کورسو نزنند!

به جز طنین قدم‌های گزمه سرمست،

صدای پای کسی،

سکوتِ مرتعش شهر را نمی‌شکند.

مخاطبان اصلی شعر دهه ۱۳۴۰ و پس از آن کسانی بودند که نه تمایل به شنیدن و خواندن شعرهای رمانتیسم سطحی و عاشقانه داشتند و نه از شعر بی‌پشتوانه موج نو چیز تازه‌ای دریافت می‌کردند. اینها خواهان نوعی سمبولیسم اجتماعی بودند که پس از کودتا در شعر شکل گرفته بود، اما در دهه ۱۳۴۰ این جریان به صورت قوی‌تر

در حال تکوین بود. مشیری با این جریان همراه شد و کوشید تا از شعرهای عاشقانه سطحی فاصله بگیرد. گرچه سطحی بودن ویژگی عمده شعر او در همه ادوار است، اما این فاصله گرفتن زمینه را برای بیان شعرهای اجتماعی فراهم کرد و حتی آنگاه که چون گذشته، می‌کوشید تا با معشوق (تو) ارتباط برقرار کند؛ نوع نگاه او سبب می‌گردد که شعر او را میان عاشقانه و اجتماعی معلق کند. شعرهای اجتماعی گاه به شکل صریح سروده می‌شوند:

سینه صبح را گلوله شکافت
 باغ لرزید و آسمان لرزید
 خوابِ نازِ کبوتران آشفست
 سربِ داغی به سینه‌هاشان ریخت
 وردِ گنجشک‌های مست گسست
 عکسِ گل، در بلور چشمه شکست
 رنگِ وحشت به لحظه‌ها آمیخت
 پر خونین به شاخه‌ها آویخت
 مرغکانِ رمیده - خواب‌آلود -
 در غبارِ طلایی خورشید
 ناگهان: صد هزار بالِ سپید
 چون گلی در فضای صبح شکفت
 وز طنین گلوله‌های دگر
 همچو ابری به سوی دشت گریخت.

با تغییر و تحولاتی که در ساختار نظام اجتماعی و فرهنگی پدید آمد، مردم نیز دگرگون شدند. خواسته‌ها، نیازها، آرزوها و دلتنگی‌ها مانند گذشته نبود. تا قبل از دهه ۴۰ شعر مشیری با ذوق‌های رمانتیک ارتباط نزدیک‌تری داشت اما از این دهه به بعد مردم در همه عرصه‌ها چیز دیگری را می‌طلبیدند. از این رو شعرهای عاشقانه و بیان و صف معشوق و گیسوی یار، نیازهای این طبقه را در این زمان برآورده نمی‌کرد. ناگزیر راه تازه‌ای گشوده شد و آن جریان شعر اجتماعی بود. یکی از علت‌های گرایش مشیری به مسایل اجتماعی، بی‌شک تغییر حس و ذوق مردم بود. او با احترام به ذوق جمعی طبقه متوسط اجتماعی به سرودن شعر اجتماعی تمایل نشان داد و اگر این عوامل دست به دست هم نمی‌دادند، تغییری در ساختار محتوایی شعر مشیری حاصل نمی‌شد. شاید بتوان گفت جریان بیرون، بسیار فعال‌تر از جریان درون بود. حوادث و رویدادهای اجتماعی و تحولاتی که در ساختار نظام فرهنگی و ذوق و سلیقه مردم به وجود آمد؛ زمینه‌های تحول شعر مشیری را برای بیان مسایل اجتماعی ایجاد کرد. جریان بیرونی بسیار فعال‌تر از ذهن شاعر بود. شاعر گرچه همواره ذهنیتی منفعل نداشت و گاه خود وارد عرصه می‌شد، اما آنچه که تحول محتوایی و گرایش به اجتماعات را در شعر مشیری تقویت می‌کند، عوامل بیرونی است. مردم شعرخوان طبقه متوسط در نظام اجتماعی‌ای زندگی می‌کردند که جامعه هر روز تحولات تازه‌ای را به خود می‌دید. بنابراین تغییر ذوق آنان امری طبیعی است و بالطبع تغییر محتوا نیز در شعر مشیری پس از دهه ۱۳۴۰ طبیعی می‌نماید.

مشیری آنگاه که با رویکردی به جامعه و مردم عصرش و با توجه به خواسته‌های آنان شعر می‌سراید، سعی می‌کند مسایل و حوادث اجتماعی و گاه طبیعی را محمل شعر خود قرار دهد. شعر «کوچ» که از جمله معروف‌ترین شعرهای اجتماعی اوست، نگاهی فرا ملی دارد و گرچه سخن او با مردم ایران است، اما از فاجعه‌ای می‌گوید که در ویتنام می‌گذرد. او خبرها و گزارش‌هایی دربارهٔ مظلومیت مردم ویتنام و جنگ و خونریزی در آن‌جا می‌شنود و چون متمایل به طبقهٔ متوسط اجتماعی است، مانند آنان اندوهگین می‌شود و اندوهناک و غمگین می‌گوید:

چگونه این همه بیداد را نمی‌بینی؟
چگونه این همه فریاد را نمی‌شنوی:
صدای ضجهٔ خونینِ کودکِ «عَدَنی» است
و بانگ مرتعش مادر «ویتنامی»
که در عزای عزیزان خویش می‌گیرند
که یا به ماتمِ فرزندِ خویش بنشینیم
و یا به کشتنِ فرزندِ خلق برخیزیم
و یا به کوه،

به جنگل

به غار

بگریزیم!

نظریه‌ای که مشیری در مقابل مصائب موجود و از جمله رویدادهای ویتنام ارائه می‌کند، هیچ‌گاه قابلیت نظریهٔ اجتماعی را ندارد. او بر این باور است که باید از این مخمصه گریخت و به جنگل پناه برد. این

ساده‌ترین و در عین حال سطحی‌ترین نوع برخورد انسان با موانع اجتماعی و تاریخی است که به شکل‌های گوناگون در آثار رمانتیک‌ها بروز می‌کند. انگار جنگ ویتنام جدیدترین پدیدهٔ عالم هستی است و نه این که در تاریخ ده‌ها و صدها جنگ بزرگ و خونین روی داد و هیچ‌گاه بشر به فکر پناه بردن به جنگل و دامن امن طبیعت نیفتاده است. البته طبیعت‌گرایی یکی از ویژگی‌های بارز شعر رمانتیسم است و نمونه‌های زیادی از آن را در شعر جهان می‌بینیم. آنچه مشیری در شعر «کوچ» بیان می‌کند، بیان یک اتفاق جهانی است که در آن سالیان بازتاب‌های فراوان جهانی داشته است. شعر او به گزارش شباهت بیشتری دارد تا اثر هنری:

پدر، به خانه بیا، با ملال خویش بساز!
اگر که چشم تو بر روی زندگی بسته است،
چه غم، که گوش تو و پیچ رادیو باز است!
«هزار و ششصد و هفتاد و یک نفر، امروز
به زیر آتش خمپاره‌ها هلاک شدند؛
و چند دهکدهٔ دوست را هواپیما،
به جای خانهٔ دشمن گلوله باران کرد!»

در شعر «اشکی در گذرگاه تاریخ» مشیری با بیانی ساده و روان از مسألهٔ انسانیت سخن می‌گوید او معتقد است که این روزگار، روزگار مرگ انسانیت است. گرچه تاریخ بشری از آغاز با بی‌عدالتی و نامردی همراه بود:

از همان روزی که دست حضرت «قابیل»،
گشت آلوده به خونِ حضرت «هابیل»،
از همان روزی که فرزندان «آدم»،
زهر تلخ دشمنی در خونشان جوشید؛
آدمیت مُرد،
گرچه آدم زنده بود!

مشیری پس از دهه ۱۳۴۰ گرایش بیشتری به شعر اجتماعی یافت. شعرهای اجتماعی او گرچه از بنیانی قوی برخوردار نیست و شاعر نیز درصدد برنمی آید تا به عمق فاجعه نزدیک شود، اما این شعرها رنگارنگ است و به شکل‌های مختلف عرضه می‌شود. از لحاظ موضوعی شعرهای اجتماعی مشیری به چند دسته تقسیم می‌شوند:

- ۱- شعرهایی که اشاره به واقعه سیاسی یا موقعیت اجتماعی خاصی دارند.

۲- شعرهایی که به وقایع طبیعی اشاره دارند.

۳- شعرهایی که به زندگی مردان بزرگ تاریخ اشارت دارند.

۴- شعرهایی که برای دفاع از وطن و میهن سروده شدند.

واقعه‌های سیاسی یا موقعیت‌های حساس اجتماعی و سیاسی یکی از درونمایه‌های اصلی شعرهای اجتماعی مشیری را تشکیل می‌دهد. مشیری از دهه ۱۳۴۰ به بعد با حوادث مختلفی روبه‌رو بوده است. این حوادث داخلی و خارجی زمینه‌های لازم را برای برانگیختن روح حساس شاعر فراهم می‌کرد و آنگاه با زبانی ساده به بیان آن واقعه یا حادثه اقدام می‌کرد. نوع رویکرد او به وقایع سیاسی

چون یک متفکر اهل سیاست نبود، بلکه تأثیری که بر او حاصل می‌شد، حس انسان‌دوستی او را برمی‌انگیخت. زمینه اصلی سرایش شعر «با تمام اشک‌هایم» بمباران مدرسه‌ای در لبنان بود. بر بالای شعر آمده است: «روزنامه‌ها نوشتند که در لبنان بر اثر بمباران مدرسه‌ای چند صد کودک کشته شده‌اند... و «برای هر جا که جنگ است!» او از صاحبان قدرت بیزاری می‌جوید، چرا که مدارس بچه‌های بی‌گناه را فقط برای تحقق آرمان‌های سیاسی خویش بمباران می‌کردند: شرم‌تان باد ای خداوندان قدرت

بس کنید!

بس کنید از این همه ظلم و قساوت

بس کنید!

ای نگهبانان آزادی!

نگهداران صلح!

ای جهان را لطف‌تان تا فجر دوزخ رهنمون

سرب داغ است این که می‌بارید بر دل‌های مردم،

سرب داغ!

موج خون است این، که می‌رانید بر آن کشتی خودکامگی را

موج خون!

شاعران جزو طبقاتی به‌شمار می‌آیند که می‌توانند با آثار هنری

خویش، آگاهی جمعی را در سطحی وسیع بگسترانند. مشیری در

شعرهای اجتماعی در صدد آن نیست تا به یاری آگاهی ممکن، آگاهی

جمعی واقعی را درک کند، بلکه در ارتباط با واقعیت هر حادثه و یا

واقعۀ اجتماعی و سیاسی که روح آگاه جمع در آن حضور دارد، در شعر او منعکس می‌شود. البته این سخن بدان معنا نیست که نوعی بیگانگی تام و تمام میان محتوای اندیشه جمعی با محتوای شعر مشیری اتفاق افتاده است، زیرا مشیری گرچه از واقعیت بهره می‌گیرد، اما برخی از شعرهایش از محتواهای تخیلی نیز برخوردار است. مشیری از آگاهی جمعی در شعرهایی که به وقایع سیاسی و یا اجتماعی اختصاص دارد، یاری می‌گیرد، اما خود رابطه بسیار نزدیکی با ساختارهای ذهنی آن گروه اجتماعی ندارد. رابطه‌ای که میان ذهن شاعر با آن گروه اجتماعی‌ای که واقعه بر آن حادث می‌شود، یگانه نیست. به بیان دیگر، مشیری از درون منظومۀ ساختار نظام اجتماعی شعر نمی‌گوید، بلکه نگاه او نگاهی از بیرون منظومه است. او در متن وقایع قرار ندارد، بلکه از بیرون با آگاهی جمعی ارتباط برقرار می‌کند. این شکل ارتباط در خصوص شعرهای سعید سلطان‌پور و خسرو گل‌سرخی کاملاً عکس است. آنان از درون متن وقایع به انعکاس آن می‌پردازند و در واقع در ممتاز کردن حادثه، نقشی تعیین‌کننده دارند، اما آن‌چنان که از ساختار شعر مشیری پیداست، این نوع رابطه در حالت بیگانگی صورت می‌گیرد. او می‌خواهد با روح آگاه اجتماع ارتباط برقرار کند و این ارتباط با کسی که خود واقعۀ اجتماعی را حادث می‌شود، تفاوت دارد:

بنگرید این کشتزاران را که مزدورانتان

روز و شب با خون مردم، آبیاری می‌کنند

بنگرید این خلق عالم را که دندان بر جگر

بیدادتان را بردباری می‌کنند!

نوع رویکرد مشیری به واقعه اجتماعی و سیاسی، از نوع رویکردهایی است که افراد مختلف طبقات اجتماعی در خصوص واقعه‌ای از خود بروز می‌دهند، از این رو آن ساختار زیباشناسانه در این آثار بروز نمی‌کند و آنچه بیشتر به چشم می‌آید، ساختار محتواهاست که با اشارت جزئی، احساس هموعان خود را برمی‌انگیزد:

با تمام اشک‌هایم، باز - نومیدانه - خواهش می‌کنم:

بس کنید!

بس کنید!

فکر مادرهای دلوپس کنید

رحم بر این غنچه‌های نازک نورس کنید!

بس کنید!

شعر «وای شهریار...!» جزو شعرهای اجتماعی مشیری به شمار می‌آید. در این شعر شاعر به کوره‌های آدم‌سوزی آلمان در دوران هیتلر اشاره می‌کند. گاه شاعر هم‌نوا با روح آگاه اجتماعی به بازتاب واقعه تاریخی زمانه‌اش می‌پردازد، اما در این شعر به گذشته برمی‌گردد و به دیروز می‌نگرد که چگونه وحشیانه آدم‌ها را زنده زنده در کوره‌های آدم‌سوزی از بین می‌بردند. در این شعر فردیت نقش ممتازتری دارد و محتوای آگاهی جمعی آن، چیزی که در گذشته میان طبقات اجتماعی رواج داشت، اما در این دوره سخن از آگاهی دیگری است:

در نیمه‌های قرنِ بشر سوزان!
در انفجار دائمِ باروت،
در بوته‌زارِ انسان،
در ازدحامِ وحشت و سرسام
سرگشته و هراسان
می‌خواند!

□

می‌خواند، با صدای حزینش،
می‌خواست تا «صدای خدا» را
در جانِ مردمان بنشاند
نامردم سیه‌دلِ بدکار را، مگر
در راهِ مردمی بکشاند...

دسته‌ای از شعرهای اجتماعی مشیری به وقایع طبیعی اختصاص دارد. در این شعرها تا حدودی شاعر با محتوای آگاهی جمعی پیوند می‌یابد. او متأثر از وقایعی چون زلزله، سیل و... با مردم احساس همدردی می‌کند. آفرینش هنری او در پیوند با واقعیتی معنا می‌یابد که بخشی از روح آگاه جامعه را با خود دارد. این شعرها به دلیل صراحت در بیان و سطحی بودن بیان فاجعه از دیدگاه زیبایی‌شناسی چندان قابل تبیین نیست و نمی‌توان ارزش‌های چندانی برای آنان در نظر گرفت، اما از آن جهت که نشانگر پیوند او با جامعه و زمان تاریخی

روزگارش است، می‌تواند از چند جهت تحلیل شود، چرا از زلزله شهر یورماه ۱۳۴۱ متأثر شد؟ چگونه تأثیر پذیرفت؟ و به چه شکل به بیان حادثه پرداخت؟ در شعر «دیگر زمین تهی است» او روایتی از وقوع زلزله به دست می‌دهد که خود نیز در آن نقش دارد. شعر با بی‌خوابی شاعر آغاز می‌گردد و آن هنگام که چشمان شاعر تازه در حال گرم شدن بود:

ناگاه! بندهای زمین در فضا گسیخت
در لحظه‌ای شگرف، زمین از زمان گریخت
در زیر بستر،

چاهی دهان گشود!

چون سنگ در غبار و سیاهی رها شدم
می‌رفتم آن چنان که ز هم می‌شکافتم

اشارات مستقیم شاعر به چگونگی وقوع زلزله و بیان ساده و بدون ابهام و ابهام سبب می‌شود تا طبقات مختلف اجتماعی که به شکلی با این واقعه روبه‌رو شده بودند، احساس یگانگی کنند. البته آن بخش از طبقه متوسط اجتماعی که چندان در صدد زیبایی‌های شکل و صورت و پیوند آن با موضوع و محتوا نیستند، راحت‌تر شعر او را می‌پذیرند. شعر «نگاهی، یک جهان فریاد» نیز به واقعه زلزله اختصاص دارد. این شعر نیز از ویژگی ممتازی برخوردار نیست. از دیدگاه جامعه‌شناسی باید درباره تأثیرها سخن گفت. به راستی تأثیر چیست؟ وقتی از تأثیر واقعه‌ای مانند زلزله بر ذهن شاعر یاد می‌کنیم، به چه معناست؟ در هر

لحظه تاریخی عوامل گوناگونی وجود دارند که می توانند بر ذهنیت شاعر یا هنرمند تأثیر بگذارند؛ اما سؤال اصلی این است که چگونه واقعه ای مانند زلزله بر روح و روان شاعر تأثیر می گذارد و فلان حادثه، هیچ تأثیری بر او ندارد. «چرا صرفاً شمار اندکی از این تأثیرات یا حتی یک تأثیر معین است که واقعاً کارگر می شود و چرا آثاری که این تأثیر را بر جا گذاشته اند، در ذهن فرد تأثیرپذیر، با برخی از تحریف ها و مشخصاً با تحریف های ویژه ای پذیرفته می شوند.»^۱ پاسخ این سؤال را باید با مراجعه به شخصیت فردی و اجتماعی مشیری یافت. نمی توان با تکیه بر متن به علت تأثیر دست یافت. مشیری انسانی عاطفی است و طبیعی است که هر واقعه ای که به گونه ای روح جامعه را بیازارد و موجبات غم و اندوه رافراهم کند، سبب نگرانی او خواهد بود. او در مقابل هر واقعه طبیعی - اجتماعی و یا سیاسی که با جان آدمی سروکار دارد و سبب می گردد تا بدین وسیله جان و روح آنان آسیب ببینند، متأثر می شود. زلزله واقعه ای است که به بخشی از جامعه آسیب می رساند. مشیری که گریه کودکی بی گناه او را متأثر می کند، طبعاً در برابر واقعه ای عمومی چون زلزله متأثر می گردد. شعرهایی که مشیری به تأثیر از واقعه ای طبیعی سروده است، در دو بخش جا می گیرد. در بخشی از شعر شاعر فقط روایت می کند و با استفاده از واقعیت موجود و بهره گیری از خیال شاعرانه تصویری از آن به دست می دهد:

۱. جامعه، فرهنگ، ادبیات: لوسین گلدمن، ص ۳۴۷.

یگانگی، دوگانگی، بیگانگی * ۱۲۱

زمین، آن شب، چه بی هنگام و بی آرام، می لرزید،
می لرزید، می لرزید...

زمین، آن تکیه گاه،

آن کوه، آن نستوه

از بنیاد می لرزید، می لرزید...

می لرزید!

می لرزاند

می لرزید

می پیچاند

می لرزید

می تاراند

می لرزید

می چرخاند

می لرزید

زمین آن شب، وحشتناک، ناهنجار

می کوبید، می پاچید، می پیچید،

می لرزید، می لرزید...

در بخش دیگر، شاعر پس از بیان واقعه، متأثر می گردد و تأثیر خود
را در زبان شعر تجلی می دهد. این تأثیرات بر بنیان عاطفی قرار دارد و
وقتی با دنیای شاعرانه می آمیزد، احساس خواننده را نیز برمی انگیزد:

— «صدای مهربان لای لایت کو؟

لبت کو؟ بوسه‌ات کو؟ گونه‌هایت کو؟

نوازش‌های با جان آشنایت کو؟...

— بیا، نور نگاهت را چراغ شامگاهم کن!
بیا آن دست‌های گرم را پشت و پناهم کن!
بیا،

در این سیاهی‌ها

نگاهم کن! نگاهم کن...»

شعر فقط بیان هیجان‌های فردی نیست، برای آن که شعر معنایی جهان‌شمول یابد، باید از هیجان‌های فردی بگذرد و با تجربه‌های دیگران در هم بیامیزد، شعر غنایی آنگاه که فقط به روابط میان عاشق و معشوق با در نظر گرفتن فردیت تمام سروده می‌شود، شعری جهان‌شمول نخواهد بود. ذهنیت غنایی باید از فردیت به سوی کلیت برود تا مخاطب عام پیدا کند، اما شعرهای اجتماعی عمدتاً جهان‌شمول هستند و حتی آن هنگام که به زبانی بیگانه برگردانده می‌شود، برای مخاطب ناآشنا نیست، جز آن هنگام که شعر اجتماعی، صرفاً بر مبنای تأثیر فردیت شکل بگیرد. شعرهای اجتماعی به شکل‌های گوناگون بیان می‌شود. از این رو تفسیر آنان متفاوت و مختلف است. بنا به گفته آدورنو «تفسیر باید معین کند که مجموعه یک اجتماع چگونه به عنوان یک واحد با تناقض‌های خاص خود در اثر هنری متجلی می‌شود. اثر در کجا فرمانبر مجموعه اجتماع است و در کجا از آن فراتر می‌رود. برای چنین کاری باید به تعبیر فلسفی، شیوه‌ای درون‌ذاتی درپیش گرفت. باید مفهوم‌های جامعه شناختی را از بینش خاص متن بیرون کشید و نباید آنها را از بیرون به متن چسبانند؟^۱» مشیری آن‌جا که از شخصیت‌های سیاسی به نیکی

یاد می‌کند، در واقع تلفیقی بین خواست آگاهانه اجتماع با نیروی فردی شاعرانه فراهم می‌کند. او بدون در نظر گرفتن خواسته‌های احزاب سیاسی از کسی به نیکی یاد می‌کند و یا شاید بهتر باشد بگویم، به جای آن که مشیری افراد ممتاز را به جامعه معرفی کند، نظام اجتماعی چنین کاری را در سطح گسترده انجام می‌دهد. او خود شخصیت نمی‌آفریند. از شخصیت‌هایی که مدافع طبقات مختلف اجتماعی بودند، یاد می‌کند. این یادآوری فقط نوعی تأثر و هیجان فردی است و فقط آن هنگام که با عناصر شعر درمی‌آمیزد و بیان اجتماعی به خود می‌گیرد، از آن تجربه‌ها و هیجان‌های فردی کمی فاصله می‌گیرد.

هنوز دستِ صنوبر به استغاثه بلند،

هنوز بید پریشیده سر فکنده به زیر،

هنوز همه‌سروها که «ای جَلَد!

مزن! مکش! چه کنی؟ های؟!

ای پلیدِ شریر!

چگونه تیغ زنی بر برهنه در حمام؟

چگونه تیرگشایی به شیر در زنجیر؟!»

شعری از این دست، تأثیرات عاطفی بسیاری بر ذهن خواننده متوسط می‌گذارد و ذهن آنان را در مقابل حقایق بیدار می‌کند تا در واقعیت‌های تاریخی عصر خویش متأملانه بنگرند و از کسانی با جان خویش به دفاع از کیان ملی پرداختند، با تجلیل یاد کنند:

هنوز، آب به سرخی زند که در رگ جوی،

هنوز

هنوز

هنوز

به قطره قطره گلگونه، رنگ می گیرد

از آنچه گرم چکید از رگ امیرکبیر!

تاریخ بر بزرگی مردان بزرگ گواهی خواهد داد. آنچه که مشیری در اشعارش از آن یاد می کند، فقط تذکاری است برای ملت زخم خورده ای که در بحرانی ترین شرایط مردان نیک خود را از دست داد. شاعر فقط درصدد است تا ذهن های آماده را به مهم ترین بخش اجتماع متوجه می کند. در جوامعی مانند ما که به جای رشد اندیشه ها، شخصیت ها بزرگ می گردند؛ طبیعی است که با مرگ آنان راهشان به دلیل عدم درک درست از تفکرشان، چندان به درستی پیموده نخواهد شد. امیرکبیر یکی از آن مردان بزرگ تاریخ بود که برای آزادی جان باخت و شاعر بر این باور است که دیگر مردی چنو نخواهد آمد:

چنو دوباره بیاید کسی؟

— محال ... محال ...

هزار سال بمانی اگر،

چه دیر...

چه دیر...!

از دیگر مردانی که مشیری به نیکی از آنان یاد می کند، دکتر محمد مصدق است. در زندگینامه اش می گوید: «حقیقت این است که من راه

دکتر مصدق را دوست داشتم و آن را ادامه دادم. یک ماه پیش چهارده اسفند ماه هم بر سر مزار ایشان رفتم. برایم حیرت‌آور بود که چند هزار جوان آمده بودند آن‌جا؛ جوان‌هایی که مصدق را ندیده بودند. می‌دانید که مزار دکتر مصدق در احمدآباد است و دور از تهران. خیلی‌ها در همین شهر تهران در مجالس ختم، به ندرت شرکت می‌کنند. آن وقت دیدن این که چند هزار نفر از تهران بلند شوند و این همه راه را بکوبند، بروند تا یاد مصدق را زنده و گرامی بدارند، جالب و مایه امید است. برای من روز بسیار خاطره‌انگیزی بود.^۱ در اسفند ۱۳۴۶ مشیری شعر «آواز آن پرنده غمگین» را برای دکتر مصدق سرود و بر بالای آن نوشت: «با یاد بزرگمردی که برای رهایی ملت‌های شرق برخاست و جان بر سر این کار گذاشت.» این شعر از لحاظ زیبایی‌شناسی در مقایسه با شعر امیرکبیر مهم‌تر است. مشیری در این شعر فقط شعار نمی‌دهد، می‌خواهد میان آنچه در ذهن اوست، با بیانی شاعرانه و بهره‌گیری خلاق از قوه خیال شعری، از کسی سخن بگوید که برای بیداری ایرانیان جان خود را فدا کرد:

بعد از تو، تا همیشه

شب‌ها و روزها

بی‌ماه و مهر می‌گذرند از کنار ما

اما

پشت دریچه‌ها

در عمق سینه‌ها،

خورشید قصه‌های تو همواره روشن است

از بانگ راستین تو، ای مرد، ای دلیر
آفاق شرق تا همه اعصار پُرسد است.
نام بزرگ تو
این واژه منزّه

نام پیمبرانه
آن «صاد» و «دال» محکم
آن «قاف» آهنین

ترکیب خوش طنین،
تشدید دلپذیر مصدّق
مصدق صبح صادق
یادآور طلوع رهایی
پیشانی سپیده فرداست!

مشیری عاشق ایران و ایرانی است. او خواهان برقراری صلح و
صفا و صمیمیت میان طبقات مختلف اجتماع ایران است. از این رو با
هر بهانه‌ای در شعرهایش از ایران و ایرانی دفاع می‌کند. او به‌راستی با
قلب مهربانش به یاد ایران است. بخشی از شعرهای اجتماعی او
شامل شعرهایی است که او در دفاع از ملت، وطن و میهن ایران عزیز
سروده است. مفهوم وطن به شکل امروزی، سابقه بسیار زیادی
ندارد. از عصر مشروطیت به این سو، وطن به واژه خاص سیاسی‌ای
اطلاق شد که دارای قلمرو جغرافیایی است. مشیری بر این باور است
که دنیای بیگانه غیرایرانی به‌رغم زرق و برق بسیارش، سرابی بیش
نیست:

آه ای سراب دور!

ما را چه می‌فریبی،

با آن بلور و نور؟!

وطن در شعر شاعران مشروطه، معنا و مفهومی جدید یافت. نوع نگرش آنان به وطن تا قبل از مشروطه، نگاهی سنتی بود. در این عرصه با توجه به قلمرو سیاسی ایران، وطن مفهومی سیاسی - اجتماعی یافت. همپای مفهوم وطن، ملت، ملت نیز از بار مفهومی گذشته جدا شدند و معنایی تازه یافتند. دفاع از وطن و وطن‌دوستی در شعر مشروطه تجلی زیبا و والایی داشته است. در شعر نیمایی، این مفهوم آن‌چنان که در شعر مشروطه پیداست، حضور نیافت و تنها برخی از شاعرانی که با نگاهی سنتی، شعر نیمایی می‌سرودند، گه‌گاه این مفهوم را در شعرشان آوردند که مشیری از جمله آنان است. او وطن را به‌عنوان پدیده‌ای کلی در نظر می‌گیرد که همه طبقات اجتماعی با نوعی نظم و انتظام اجتماعی در آن زندگی می‌کنند. مفهوم سیاسی وطن، گرچه جدید است، اما مقصود مشیری وطنی نیست که در صد سال اخیر شکل گرفته است، او از این مفهوم جدید به گذشته دور می‌نگرد و با تکیه بر تاریخ این سرزمین با سرافرازی از آن دفاع می‌کند:

من این جا ریشه در خاکم

من این جا عاشقِ این خاکِ از آلودگی پاکم

من این جا تا نفس باقی است می‌مانم.

من از این جا چه می‌خواهم، نمی‌دانم!

امیدِ روشنایی گرچه در این تیرگی‌ها نیست،

من این جا باز در این دشتِ خشک تشنه می‌رانم.
 من این جا روزی آخر از دل این خاک، با دستِ تهی
 گل برمی افشانم
 من این جا روزی آخر از ستیغ کوه، چون خورشید
 سرود فتح می‌خوانم
 و می‌دانم
 تو روزی باز خواهی گشت!

شعر «ریشه در خاک» در پاسخ دوستی که او را تشویق به رفتن می‌نمود، سروده شد. در این شعر فضای کلی نشان می‌دهد که او دلبسته این خاک و باغ است. در شعر، فلسفی بافی نمی‌کند و دلایل عقلانی برای عشق خود به وطن نمی‌آورد، اما با بیانی عاطفی و احساسی به خواننده، القا می‌کند که بودن در سرزمین خویش صدهزاران بهره بیش دارد.

مشیری در ادوار مختلف حیات خویش به‌خصوص پس از دهه ۱۳۴۰، اشعار اجتماعی زیادی سروده است که هرکدام از زاویه‌ای خاص قابل تحلیل و بررسی است. شعرهای «یک گل بهار نیست»، «اشکی در گذرگاه تاریخ»، «کوچ»، «ستوه»، «چتر وحشت»، «فریاد» از جمله شعرهای اجتماعی مشیری است. مشیری در میان مردمی زندگی می‌کرد که طبقات مختلف در دهه ۴۰ و ۵۰ نیازهای اجتماعی نزدیکی به هم داشته‌اند. او توانسته بخش کوچکی از روح آگاه جامعه را در شعرش با زبانی عاطفی منتقل کند و از این رو نسبتی با مردم و جامعه خویش به هم برساند.

شعر عاشقانه

انسان امروز با انسان دیروز تفاوت دارد. به مرور زمان، تحولاتی که در عرصه‌های مختلف حیات بشری به وقوع پیوست، انسان را تغییر داد و اگر گزارشی از سیر زندگی انسان گذشته به دست دهیم، تفاوت نوع نگاه او را به هستی کاملاً درک خواهیم کرد. این تحول امری طبیعی است و مختص ایران و ایرانی نیست، در هر نقطه جهان با گذشت زمان و تحولات پدید آمده، انسان نیز متغیر می‌گردد. نگاهی که در گذشته به جهان و انسان و عشق وجود داشت، نگاهی کلی‌گرایانه بود و انسان به عنوان فرد، مجال بروز و ظهور نداشت. او فقط برای اثبات هستی سخن می‌گفت و خود در این میان نفی می‌شد. این تلقی ناشی از نگاه دین‌مدارانه‌ای بود که در ذهنیت انسان گذشته وجود داشت و امروز میان انسان‌های دین‌دار و مؤمن با انسان‌های دیروز وجوه مشترکی می‌بینیم. انسان گذشته با حذف خود به اثبات دیگری که وجود لاهوتی بود، می‌پرداخت. شعر که یکی از تجلیات مادی بشری است؛ جولانگاه انسان‌هایی بود که می‌خواستند به این وسیله منویات خود را بروز دهند، اما تجلی این نگاه به معنای اثبات

خود نبود. در گذشته وجه غالب ذهن‌ها در عرصه هستی، متوجه باریتعالی بود و انسان می‌کوشید تا به طرق مختلف به ذات او نزدیک شود. گرچه در این میان انسان‌ها برای رسیدن به آن مبدأ راه‌هایی متفاوت از دیگران می‌پذیرفتند.

انسان برای آن که بتواند زندگی کند، نیازمند ارتباط است و این ارتباط در عرصه حیات با هم‌نوع برقرار می‌گردد، ارتباط با هم‌نوعان نیازمند مقدماتی است. هر انسانی نمی‌تواند با همه انسان‌ها ارتباط برقرار کند تا شرایط و تمهیدات روحی و ذهنی میان دو کس پیدا نشود، این ارتباط تحقق نمی‌یابد. بنابراین ذهنیت مداراگرایانه که نیازمند حذف خود و اثبات دیگری است، در اولین مرتبه شکل می‌گیرد. هر انسانی اگر بخواهد با انسان دیگر از هر جنس ارتباط مطلوبی برقرار کند، نیازمند آن است تا بر نقاط اشتراک ذهنی و فکری تأکید بیشتری کند. همواره آنگاه میان انسان‌ها جدایی می‌افتد که وجوه افتراق بیش از وجوه اشتراک باشد. پیوند میان دودوست، یا زن و شوهر بر همین مبنا شکل می‌گیرد، حتی در ارتباط‌های خانوادگی گاه، میان پدر با پسر یا پدر با دختر و... ارتباط نزدیک‌تر و محبوب‌تری برقرار است. این ارتباط ناشی از بده و بستان‌های ذهنی میان دو انسان است. هرگاه وجوه ذهنی انسان‌ها، اشتراک بیشتری پیدا کنند، ارتباط‌های نزدیک‌تری برقرار می‌شود، ولی همه ارتباطات در درون یک نظام اجتماعی و فرهنگی پیدا می‌شود.

انسان‌ها براساس نظام اجتماعی حاکم شناخته می‌شدند. در همه حوزه‌ها، جمع‌قلیلی بر جمع‌کثیری از انسان‌ها غلبه داشتند. نوع رابطه‌ای که میان اینان برقرار بود، رابطه یگانگی نبود.

نوع ارتباط انسان‌ها در گذشته، بیشتر بر همین مبنا شکل می‌گرفت. میان اینان یکدلی و یگانگی نبود، بلکه یکی بر دیگری یا دیگران غلبه داشت و حکم می‌راند. این رابطه نتیجهٔ سالمی به دست نمی‌داد، زیرا دوگانگی‌ای که در ارتباط حادث می‌شد، مانع از تحقق صورت درست رابطه بود. در نظام خانوادگی که شکل ساده‌ای از نظام اجتماعی بود. پدر بر دیگر اعضای خانواده مسلط بود. نوع رابطه‌ای که برقرار می‌شد، در جهت اثبات یکی و نفی دیگران بود و حتی فرد نیز در برابر موجود (انسان) برتر همواره احساس نفی می‌کرد. وقتی این ارتباط ساده شکل می‌گرفت، یکی اثبات می‌شد و دیگری نفی. این نوع ارتباط، حتی در نظام ارتباطات عاشقانه نیز در اغلب موارد مستولی بود. در روزگار جدید، این نوع ارتباط‌ها تغییر و تحول یافت، زیرا تحولاتی که در عرصه‌های مختلف اجتماعی به وجود آمد، سبب شد تا انسان با انسان به شکل دیگر برخورد کند. در ارتباط انسان جدید، نفی و اثبات معنایی ندارد. آنچه حاصل می‌شود، پیوند یگانگی است. بنابراین با گذشت زمان وقتی انسان تغییر می‌کند، طبیعی است که عرضیات انسانی که از ذهن او برمی‌خیزد، متفاوت باشد. انسان امروز در عصر پیچیدهٔ تکنولوژی نمی‌تواند مانند انسان‌های قرون گذشته بیندیشد و اگر انسان امروزی مبنای نگاه خود را براساس بینش گذشته قرار بدهد، نتیجهٔ خوبی به دست نمی‌آورد. تحولات جوامع جدید بر روابط اجتماعی، حتی عاشقانه تأثیر می‌گذارد. اریک فروم در این باره به تفصیل سخن می‌گوید که شخصیت انسان‌ها تا چه اندازه متأثر از ساختار جامعهٔ صنعتی معاصر

است. انسان عصر صنعت نمی تواند انسان عصر کشاورزی یا دامداری باشد. آن نظام از افراد درون خود چیزی را می طلبید که متناسب با نیازهای درونی خودش بود و آن نیازها امروز در جوامع صنعتی تغییر رنگ و چهره داده اند. انسان امروز درصدد آن نیست تا خود را اثبات کند، بلکه برآنست تا در تعادل های جدید به حقیقت انسانی بیشتر نزدیک شود. این موقعیت کلی حتی بر روابط عاشقانه انسان تأثیر گذاشته است. در روابط عاشقانه دیروز آرمانگرایی حاکم بود، اما امروز واقعیت جای آرمان را گرفته است و ما می توانیم از روابط عاشقانه، واقع گرا یاد کنیم.

اصولاً انسان به عنوان موجودی اجتماعی برای ایجاد همبستگی با بیرون سه نوع ارتباط برقرار کرده است:

(الف) رابطه انسان با انسان

(ب) رابطه انسان با طبیعت

(ج) رابطه انسان با ماورای طبیعت

در همه ادوار تاریخی می بینیم که انسان ها همواره با انسان، طبیعت و ماورای طبیعت ارتباطات گوناگونی برقرار می کرده اند و از این طریق به تعادل در زندگی دست می یافتند. در گذشته، انسان برای آن که فردیت او از میان برود، با بیرون ارتباط برقرار می کرد، اما در زمان ما انسان برای آن که به اثبات فردیت بپردازد، با دیگران رابطه های گوناگونی ایجاد می کند. اما همه انسان ها در ایجاد ارتباط به یک شکل برخورد نکرده اند. گاه انسان در برابر انسان دیگر، معنای واقعی و شخصیت واقعی و عینی خود را از دست می داد و به عبارت دیگر، حضور فعالی در روابط عاشقانه، میان دو کس وجود نداشت.

در ایجاد ارتباط با طبیعت نیز این ویژگی وجود داشت. به جای آن که در این ارتباط پدیده‌ای جدید خلق شود، حضوری حذف می‌گردید که می‌توانست نقش خلاق در نظام داشته باشد. در واقع ارتباطی که برقرار می‌شد، در اغلب مواقع، ارتباط یک‌طرفه بود و طبیعت کلی به یک طبیعت جزئی بدل می‌گردید که انسان می‌خواست با در دست داشتن آن، احساس آرامش کند، اما پیوند یگانه‌ای نبود. انسان در گذشته در برابر طبیعت تسلیم می‌شد، اما امروز انسان می‌خواهد در این ارتباط چیز جدیدی براساس این رویکرد کشف کند. در برابر ماورای طبیعت نیز رابطه یکسویه برقرار بود. انسان بر آن بود تا به مقصد نهایی یا حقیقت متعالی دست یابد. در این راه حذف او سبب اثبات عنصر مقابل می‌شد، زیرا او خود در برابر آن عالم چیزی نبود، بلکه با حضور آن، حضور غایب وی، معنا می‌یافت. در رابطه انسان با انسان هم دو نوع رویکرد جداگانه قابل تبیین است.

الف) رابطه ذهنی

ب) رابطه عینی

در رابطه‌های عاشقانه ذهنی، ویژگی‌های انسان واقعی از بین می‌رود و تنها براساس مدلولات ذهنی، نوعی رابطه ایجاد می‌گردد و تصویری که ارائه می‌گردد، تصویری براساس واقعیت موجود نیست، اما در رابطه‌های عینی میان انسان با انسان، ویژگی‌های انسان با تفاوت‌های دقیق آن مشخص می‌گردد. در شعرهای عاشقانه‌ای که از زبان عرفا سروده شده، انسان با ویژگی‌های طبیعی‌اش هیچ حضوری ندارد، اما در برخی از شعرهای عاشقانه از جمله شعر سعدی، به دلیل حضور انسان، عشق معنای ملموس‌تری می‌گیرد و

انسان امروز می‌تواند با تمناهای درونی خویش با آنچه در آن شعرها آمده، ارتباط لازم را برقرار کند.

شعر بهترین محمل برای تجلی روابط انسان‌ها، خاصه روابط عاشقانه است. امروز با نگاهی به دواوین شعرای دیروز، با ذهنیت‌های حاکم بر آن دوره، آشنا می‌شویم. هریک از شاعران بخشی از روابط عاشقانه را متجلی کرده‌اند که از مجموع آنها می‌توان به تحول ذهنیت غنایی پی برد، اما مهم‌ترین تحولی که در بیان روابط عاشقانه به وجود آمد، شعر نو است. نیما در سرآغاز این تحول، با فهم درستی از علت تحول، نگاهی جدید در روابط خود با انسان‌ها، به خصوص روابط عاشقانه ایجاد کرد که اگر ما سیر تحول ذهنیت غنایی موجود در شعر فارسی را از رودکی آغاز کنیم و به نیما برسیم، ناگاه با تحول در دید و نگاه، روبه‌رو می‌شویم. نیما یکباره آن نظام مرسوم و معمول عاشقانه و ساخت ذهنی عاشقان و روابطشان را به هم ریخت و طرحی نو در سروده‌های عاشقانه در انداخت که در آن زمان تازگی زیادی داشت. چون نیما متعلق به نظام دیگری بود، نظامی که از درون و بیرون تحولات زیادی را هر روز شاهد بود، با درایت به عشق دگرسان دست می‌یابد و منظومه افسانه اولین قدم برای تجلی این رابطه عاشقانه است:

ای دل من، دل من، دل من!

بینوا، مضطربا، قابل من

با همه خوبی و قدر و دعوی

از تو آخر چه شد حاصل من

جز سرشکی به رخساره غم؟...

در کل این منظومه شاید یک تحول اساسی در نوع نگاه عاشق به معشوق وجود دارد. این عشق دگرسان محصول تحول نظام جدید اجتماعی است، اگر این تحولات صورت نمی‌گرفت، نیما نیز در ایجاد روابط عاشقانه با پیشینیان خود تفاوتی نداشت، اما در زمان خود به زودی به این درک رسید و توانست دریابد که بگوید:

من بر آن عاشقم که رونده است.

در حالی که در ذهنیت غنایی شاعران گذشته چنین تلقی ای وجود نداشت، آنچه در وهله نخست در شعر عاشقانه به چشم می‌آید، غیاب انسان و حذف ویژگی‌های طبیعی‌اش به همراه نبودِ واقعیات زندگی و کلی‌گرایی است. اینها را می‌توان جزو ویژگی‌های غالب شعر غنایی قدیم یاد کنیم، اما با نیما این عوامل تغییر کرده‌اند و انسان در برابر انسان دیگر، نه نفی شد و نه کوشید تا دیگری را برای اثبات خود نفی کند، بلکه آنچه حاصل است، تلاشی برای ایجاد بیشتر یگانگی میان عاشق و معشوق است و این تعادل و توازن میان واقعیت و خیال در عالم روابط عاشقانه، سخت ستودنی است. البته محمد مختاری در این زمینه معتقد است که «مبنای اختلاف میان گرایش‌های شعر و عشق کهن و نورامی توان از راه دو اعتقاد متقابل بازیافت. یکی اعتقاد به تجزیه وجود آدمی و دیگری اعتقاد به وحدت هستی او. طبعاً این دوگونه ادراک و اعتقاد، طرح و تصویرهای متفاوتی از عشق پدید می‌آورند. ذهنیت‌ها و ساخت‌هایی را ارائه می‌کنند که با هم ناسازگارند. «عشق دگرسانی» که نیما در «افسانه» از آن سخن گفته است، ناظر به تلقی وحدت‌گرایانه او از هستی آدمی است که طبعاً با

تلقی تجزیه‌گرای قدیم همساز نیست.^۱ «این دیدگاه درست است، اما قابل تعمیم نیست. گرچه شعر پس از نیما سمت و سویی خاص خود را پیدا کرد و با گذشته، بسیار متفاوت شد، اما در شعر همه شاعران تلقی وحدت‌گرایانه از هستی آدمی وجود ندارد و معشوق یا انسان مقابل به اجزای دوگانه روح و جسم تفکیک می‌شود و هر کدام مبنای یکی از روابط عاشقانه قرار می‌گیرد. نمی‌توان این نوع روابط را برای همه شاعران یا حتی یک شاعر در همه ادوار شاعریش در نظر گرفت. فروغ گرچه براساس ذهنیتی کاملاً متفاوت با قدیم به تجلی روابط عاشقانه، میان انسان با انسان پرداخت و به حضور ویژگی‌های طبیعی خود بها داد، اما روح و جسم، در شعرهای اولیه او از هم قابل تفکیک‌اند، زیرا انسان را تجزیه‌پذیر می‌بیند. گرچه از آن عوالم ذهنی و خیالی گذشته فاصله گرفته، ولی در مجموعه شعر «اسیر» شاعری است که انسان برای او موجودی است با واقعیت‌های فیزیکی تمام. بدون آن که وجه دیگر آن در این منحنی ترسیم گردد، یا حتی در برخی از شعرهای اروتیک نصرت رحمانی این ویژگی وجود دارد، رحمانی همواره توانسته به درک درستی از انسان امروز با همه ویژگی‌هایش دست یابد. بنابراین کنار و بوسه و هم‌آغوشی بر شعر او غالب می‌گردد و او حتی نگاهی یک‌طرفانه ایجاد می‌کند. معشوق در دست او، انسان اسیری است که باید پاسخگوی نیازهای جنسی او باشد. در حالی که آنچه نیما گفته است، کاملاً متفاوت از این تلقی است. در برخی از شعرهای عاشقانه معاصر ما، لذت‌طلبی و

کامجویی با حذف انسان واقعی صورت می‌گیرد و در واقع شعر در دست شاعر همچون ابزاری است برای رسیدن به منویات شخصی شاعر و بیان حالات و احساسات خام و سطحی او، اما این نوع نگاه، چندان دوام نیاورد و همواره از سوی شاعران استقبال نشد. گرچه تجربه‌های زیادی از این نوع رابطه وجود دارد، اما بعد از زمان کوتاهی آن اعتدال واقعی برای حضور تمام و کمال انسان در رابطه عاشقانه مهیا می‌شود و ما کمتر شاهد ذهنیتی یک‌طرفانه هستیم. در میان شاعران معاصر، کسانی که به درک درستی از مفهوم تحول رسیدند، نوع نگاه آنان در همه جهات، از جمله در ایجاد ارتباط با هم‌نوع متفاوت بوده است، اما آن دسته از شاعرانی که فقط سطح و رویه ماجرا را دیده‌اند و از عمق تحول، معرفتی کسب نکرده‌اند، ناگزیر در ایجاد روابط انسانی به همان گرایش‌های مألوف می‌پردازند، زیرا تا آن هنگام که ذهنیت شاعر تحول نپذیرد و به درک درستی از مفهوم تحول در روزگار جدید دست نیابد، هرآنچه عرضه می‌شود، تکرار گذشته در قالبی جدید است. برخی از شاعران مانند فروغ در ابتدا فهم درستی از تحول نداشتند، اما پس از زمان کوتاهی به عمق این تحول راه یافتند و توانستند در همه روابط و از جمله روابط عاشقانه، تصویری از انسان امروز با ویژگی‌های خاص خودش ارائه دهند. شعر فروغ در زمان بسیار کم، تحول بسیار زیادی پذیرفت و از یک شکل ساده و سطحی به شکل کاملاً فنی و هنری دست یافت، اما برخی از شاعران هیچ‌گاه در خط‌مشی انتخابی خود تغییری ایجاد نکردند و چون تصویر عمیقی از ویژگی‌های انسان امروز نداشتند، همواره

ذهنیت گذشته و مألوف خود را بر قالب‌های جدید در نوع روابط عاشقانه تحمیل می‌کردند. بنابراین در کمتر شعر شاعران میانه‌رو دهه ۳۰ و ۴۰ زبان فارسی، انسان به شکل جدیدش در روابط عاشقانه مطرح می‌شود. همواره در این شعرها، اثبات حضور من، مهم‌ترین و ابتدایی‌ترین ویژگی است. از این رو آن یگانگی، به بیگانگی و گاه دوگانگی تبدیل می‌شود.

مشیری از جمله شاعرانی است که با تحول نیمایی به‌خوبی آشنا نشد و ضرورت تحول را در جان و روح خود احساس نکرد. از این رو هرآنچه که در عرصه شکل و ماهیت معنایی انجام داده است، براساس ضرورت‌های فردی نبود، بلکه او برای آن که بتواند همراه قافله شعر آن روزگار حرکت کند، به چنین سمت و سویی راه یافت. شعر «کوچه» مشیری معروف‌ترین شعری است که شاعر در آن کوشیده تا به تجلی عشق براساس رابطه انسانی بپردازد، اما حاصل کار چیزی جز بیان احساس یکطرفه نیست و این احساسات نیز از عمق و درون برنمی‌خیزد. شعر کوچه را هنوز پس از گذشت چندین دهه از تحول نیمایی، می‌خوانند و لذت می‌برند، زیرا ذوق جمعی ما ایرانیان هنوز بر مدار ذهنیت گذشته حرکت می‌کند. مردم ما هنوز نتوانسته‌اند با تحولات مدرنیسم در روزگار ما کنار بیایند و به درک درستی از تحول در عصر جدید برسند. بنابراین هنوز سنت‌های ادبی گذشته، بر جان و دلشان مستولی است و هر آن شعری که بتواند ذهن‌های مألوف آنها را بیدار کند، شنیدنی‌تر و خواندنی‌تر است. هرگاه انسان امروز ایرانی بتواند به درک شایسته‌ای از ضرورت تحول در روزگار ما برسد، شعر کوچه، معنای نهایی خود را از دست خواهد

داد. این شعر تا زمانی که مردم تحول را در تغییر صورت می‌پندارند، قابل خواندن و بهره بردن است، وقتی دریافتند که در ساختار نظام اجتماعی جدید، نوع رابطه انسان با انسان تفاوت دارد و انسان امروز بر مصدر نمی‌نشیند تا به اثبات خود ونفی دیگری پردازد و درمی‌یابد که مهم‌ترین عنصر در روابط انسانی، رسیدن به یگانگی و دوری از دوگانگی است، آنگاه چنین شعرهایی در ذهن‌ها چندان اعتبار نخواهد داشت. ما میان تجدد و سنت زندگی می‌کنیم و هنوز برای بسیاری از روشنفکران ما، مفهوم تجدد یا نوآوری و یا مدرنیسم روشن نیست و نمی‌توانند با ذهنیت خویش به بنیان‌های این تحول در روزگار برسند. بنابراین طبیعی است تا آن هنگام خوانندگان عادی از خواندن شعر «کوچه» استنباطی عاشقانه به دست آورند. در این شعر، مشیری بر آنست تا به تجلی نوع رابطه انسانی خود پردازد، اما خود انسان به عنوان اصلی‌ترین بخش این رابطه حذف می‌گردد.

بی تو مهتاب شبی باز از آن کوچه گذشتم،
همه تن چشم شدم خیره، به دنبال تو گشتم
شوق دیدار تو لبریز شد از جام وجودم
شدم آن عاشق دیوانه که بودم

در نهانخانه جانم گل یاد تو درخشید،
باغ صد خاطره خندید
عطر صد خاطره پیچید:
یادم آمد که شبی با هم از آن کوچه گذشتیم
پرگشودیم و در آن خلوت دلخواسته گشتیم

این شعر روایتی از روابط عاشقانه، میان دو انسان است. دو انسانی که با رؤیاها و وهمیات خویش، زندگی می‌کنند و از واقعیت فاصله می‌گیرند. مشیری تمناهای خود را به زبانی ساده بیان می‌کند. این تمناها از عمق زیادی برخوردار نیست، زیرا هر موجودی، دارای آرزو و خواهش است. چگونگی تبدیل این تمنا از حوزه عام موجود زنده به سوی حوزه انسانی مهم است. برای آن که مفهوم واقعی انسان در روزگار جدید تجلی کند، نباید تن به خواهش‌هایی داد که برای همه موجودات یکسان است، «برای آن که آدمی به راستی انسان باشد و از حیوان ذاتاً و واقعاً تفاوت یابد، باید آرزوی انسانی‌اش به نحو مؤثر بر آرزوی حیوانی‌اش چیره شود. از سوی دیگر هر آرزویی تمنای ارزشی است... به دیگر سخن، آدمی، انسانیت خود را «محقق» نمی‌کند، مگر آن که جان حیوانی‌اش را به پیروی از آرزوی انسانی خویش به خطر اندازد. در این خطر کردن و با این خطر کردن است که واقعیت انسانی به عنوان واقعیت پدید می‌آید و آشکار می‌شود.^۱» در احراز مقام واقعیت انسانی شاعر به عنوان یک انسان، باید به تجلی منویاتی بپردازد که شکاف‌های موجود میان روابط انسان‌ها را پر کنند، نه آن که در یک سوی معادله با حریف رویارو شود و رابطه نابرابر عرضه کند. شرایط روزگار جدید با تحولاتی که پشت سر گذاشت، خواهان ایجاد روابط برابر میان انسان‌هاست. حتی در روابط عاشقانه نیز نباید نابرابری حاکم گردد. این ویژگی دوران ماقبل مدرن است. هر شاعری که با ذهنیتی قدمایی براساس نظام طبقات اجتماعی گذشته زندگی

۱. خدایگان و بنده، هگل، ص ۳۳.

می‌کند، چنین بینشی را رواج می‌دهد. روابطی که میان مرد و زن در گذشته حاکم بود، امروز در نظام اجتماعی جدید، قابل قبول نیست. تحولات اجتماعی و سیاسی در همه ارکان نظام، تأثیر گذاشته‌اند و همه مردم روابطشان را غیرآگاهانه بر این اساس شکل می‌دهند. پدر با حکم پدرسالاری زندگی نمی‌کند. مرد با حکم مردسالاری حضوری در خانه ندارد و عاشق به عنوان جنس برتر معرفی نمی‌شود. در همه این روابط، انسان جدید می‌خواهد میان این رابطه تعادل برقرار شود، اما وقتی به ضرورت چنین تحولی پی نبرده باشیم، بر اساس همان نظام مألوف گذشته، رابطه‌هایمان را ایجاد می‌کنیم و مشیری از جمله آن شاعرانی است که مفهوم تحول را به خوبی درک نکرد. از این رو، در همه روابط موجود شعرش اعم از روابط عاشقانه و یا جز آن، ذهنیت قدمایی او حاکم است. نیما با شعرش و نظریه‌هایش کوشید تا دیگران، این نوع نگاه را تغییر دهند. وقتی می‌گوید:

تو را من چشم در راهم شباهنگام

که می‌گیرند در شاخ «تلاجن» سایه‌ها رنگ سیاهی

وز آن دلخستگانت راست اندوهی فراهم،

تو را من چشم در راهم،

تجربه جدیدی از رابطه عاشقانه در همین بند از شعر ایجاد می‌شود. او می‌خواهد واقعیت انسانی خود را تجلی دهد، نه آن که تجربه‌های پیشینیان را به زبان امروزی برگرداند. نیما می‌خواهد خودش باشد با همه خوبی و بدی‌هایش، اما مشیری می‌کوشد تا خوب باشد و رابطه‌ای که ایجاد می‌کند، رابطه خوشایند براساس

معايير نظام ارزشی گذشته باشد. نیما در قید و بند روابط نیست و نمی‌خواهد دیگران براساس نظام ذهنی خاص خود، درباره‌ او داوری کنند، اما مشیری به علت این که پیش از همه، شاعر اخلاق است و شعرش مملو از توصیه‌های اخلاقی، طبیعی است که از مدار طبیعی روابط خارج نمی‌شود و این امر کاملاً آگاهانه است، یعنی براساس ضرورت‌های اجتماعی شکل می‌گیرد. او جهان جدیدی از روابط عاشقانه میان انسان‌ها در شعرش به وجود نمی‌آورد، بلکه به بازسازی جهان موجود قدیم می‌پردازد. عنصر خلاقیت در عشق، بسیار مهم است. او ذهنی خلاق ندارد، تا همه چیز را بر هم ریزد و چیز کاملاً جدیدی عرضه کند، زیرا عنصر آگاهی، کاملاً در خلاقیت شعرهایش نقش دارد. او بر آن است تا تصویری که از من عاشقانه خود به دست می‌دهد، از هنجارهای مرسوم عدول نکرده باشد.

از این رو، هیچ‌گاه با تنوع و تکثر انواع شعر عاشقانه، در مجموعه‌های او روبه‌رو نیستیم. رنگ موجود در شعرهای عاشقانه او، همواره یکسان است. تغییر و تبدیلی صورت نمی‌پذیرد، زیرا تجربه‌های فراوانی از عشق وجود ندارد. رابطه عاشقانه او، رابطه‌ای کاملاً اخلاقی است و این اخلاق بر مدار ذهن گذشته‌گرای او به دست می‌آید. در دهه ۳۰ و ۴۰ برخی از شاعران در انواع شعر عاشقانه، تجربیات گوناگونی عرضه کرده‌اند. شعر عاشقانه مشیری، در حد میانه باقی مانده است. نه جسمیت معنایی تمام می‌یابد و نه وجهه روحانی. او معشوق را نه برای خواهش‌های کاملاً نفسانی می‌خواهد و نه دلباخته معشوق روحانی است. جسم و روح هیچ کدام معنایی

درست در شعرش به دست نمی آورند. در شعر جدید، شاعر بر آن است تا انسان را به عنوان یک کلّیت به تمام معنا، بدون جزیی شدن او قبول کند، اما مشیری در هیچ کدام به تجربه های عمیقی دست نمی یابد. نه شاعر شعرهای اروتیکی است که مدعی کشف جدید در زبان شعر باشد و نه در پی کسب مقام شاعری عارف است که فقط به جنبه روحی انسان توجه کند. از این رو در میانه می ماند. میانه ای که گرایش به جنبه روحی انسان در آن بیشتر است، اما هیچ وقت تصویری تمام عیار از انسان در شعرش به دست نمی آید. شاید بهترین شعر عاشقانه، همان شعری باشد که در دفتر «از خاموشی» آمده است. این شعر با بسیاری از شعرهای عاشقانه او تفاوت دارد. شاعر بر آن است تا دنیایی کاملاً بدیع خلق کند. از این رو پاره هایی از این شعر قابل تأمل است:

تمام گنجشکان

که در نبودنِ تو

مرا به بادِ ملامت گرفته اند،

تو را به نام صدا می کنند!

هنوز نقش تو را از فراز گنبد کاج

کنار باغچه،

زیر درخت ها،

لبِ حوض

درونِ آینه پاک آب می نگرند.

ولی این اتفاق در همه شعرها روی نمی‌دهد. اغلب نوع نگاه و ذهنیتی که بر آن حاکم است، کاملاً قدمایی و گذشته‌گراست. تجربه‌های عینی از روابط عاشقانه در شعر او ترسم نمی‌شود، بلکه براساس ذهنیت کاملاً تجریدی و مفهومی درصدد ایجاد روابط انسانی است. در حالی که نیما بر آن بود تا عشق واقعی را که از پیوند ذهن و عین شکل می‌گیرد، رواج دهد.

شعر مشیری کمترین تأثیر را از جامعه جدید و تحولات موجود در آن گرفت، نوع رابطه‌ای که او درصدد ایجاد آن است، امری بدیع و نو نیست، تکراری است و از تجربه‌هایی است که چندان در روزگار ما ارزشمند نیست.

مشیری در اغلب روابط انسانی، انسانی منفعل است و خود غالباً تسلیم می‌شود. در رابطه‌ای که با انسان برقرار می‌کند، می‌کوشد تا خود واقعی چهره‌اش را نشان ندهد و در واقع در این رابطه، انسان کاملاً حذف می‌گردد. در ارتباط با عالم ماورای طبیعت نیز منفعلانه تسلیم می‌شود و در حوزه رابطه با طبیعت نیز شواهد بسیاری وجود دارد که دال بر انفعالی بودن اوست. ارتباط او با طبیعت در حد دوست داشتن خلاصه می‌شود. خوانندگان شعر مشیری می‌دانند که او عاشق طبیعت و گل و سبزه و بهار و آفتاب است. او نمی‌تواند ارتباط دقیق و شایسته‌ای میان طبیعت با روزگار و جامعه برقرار کند. بنابراین وقتی در برابر هجوم تکنولوژی قرار می‌گیرد، دوست دارد به دامن طبیعت برود و آرامش را در آن جا به دست آورد. این دوست داشتن عملی منفعلانه است زیرا به نفی شهر و شهرنشینی و صنعت و

تکنولوژی می پردازد. مشیری در رابطه خود، فقط با جزیی از طبیعت ارتباط برقرار می کند و طبیعت کلی به طبیعت جزیی بدل می شود.

بشر دوباره به جنگل پناه خواهد برد!

به کوه خواهد زد!

به غار خواهد رفت!

.....

بیا به حال بشرهای های گریه کنیم

که با برادر خود هم، نمی تواند زیست

چنین خجسته وجودی کجا تواند ماند؟

چنین گسسته عنانی کجا تواند رفت؟

صدای غرش تیری دهد جواب مرا:

- به کوه خواهد زد!

به غار خواهد رفت!

بشر دوباره به جنگل پناه خواهد برد!

نگاه منعلانه مشیری در اغلب شعرها پیداست. به خصوص وقتی او می خواهد با بیرون از خود واقعی اش ارتباط برقرار کند، همواره تسلیم می شود، زیرا نمی تواند پدیده خلاق دیگری را جایگزین آن نوع گذشته کند. اصولاً انسان ها، خاصه هنرمندان، رویکردهای مختلفی نسبت به جهان بیرون از خود دارند:

الف) گروهی از انسان ها همواره در صدد اثبات وضع موجودند، از این رو از هر وسیله ای برای تثبیت وضعیت موجود می کوشند. در واقع، اینان مصرانه می خواهند بگویند که در بهترین وضعیت زمانی به سر می بریم.

ب) گروهی دیگر مُدام در صدد نفی وضع موجودند. اینان برخلاف آن گروه، از هر امکانی برای نفی و تغییر وضعیت موجود بهره می‌گیرند. این گروه می‌خواهند جهان ایده‌آل خود را براساس نظام ذهنی خود تنظیم کنند.

ج) دسته دیگری از انسان‌ها که شمار زیادی را تشکیل می‌دهند، نه در صدد اثبات وضعیت موجودند و نه در صدد نفی آن؛ اینان در میانه قرار دارند.

مشیری شاعری نیست که بخواهد براساس سیستم فکری و ذهنی خویش به اثبات نظم موجود در جهان بپردازد. از آن سو نیز هیچ‌گاه در صدد نفی آن برنمی‌آید. این ذهنیت بر مدار تمامی شعرهای او حاکم است. بنابراین آن هنگام که با دیدی غنائی به جهان و انسان می‌نگرد، باز شاهد چنین نگرشی هستیم. ذهنیت غنائی مشیری بر آن نیست تا نظم مألوف میان عاشقان و معشوقان جهان را بر هم زند، اما از آن سو نیز هیچ‌گاه تلاشی برای تحکیم این نظم عاشقانه از طرف او صورت نمی‌گیرد، حالت بینابین دارد. از این رو هیچ‌گاه نمی‌تواند دنیای جدیدی خلق کند. آن شاعری که با ذهنیت خویش، نظام موجود عاشقانه را بر هم می‌ریزد، در پی آن نظامی دیگر براساس ایده‌های خود برپا می‌کند و یا شاعری که وضعیت موجود را می‌پسندد و خود را جزیی از جهان می‌داند که از گذشته شکل گرفته، با زبان و فکر خویش، این فضا را براساس ذوق و تماشای خویش بازسازی می‌کند، اما کسانی مانند مشیری، در میانه راه قرار می‌گیرند. بنابراین هیچ جهان جدیدی خلق نمی‌شود تا از طریق آن خواننده جانش را معنا

دهد. به بیان دیگر، او در شعرهایش مقلد و پیرو ذهنیت‌های پیشینیان است و از خود سخن تازه‌ای نمی‌گوید. او انسان متعادل و آرامی است که این تعادل براساس تفکر میانه‌رویانه او شکل می‌گیرد. از این روش‌شعر او برای کسانی که خواهان آفرینش جهان جدید از سوی آفریدگار شعر هستند، پذیرفتنی نیست، اما کسانی که ذهنیت‌های آنان با معانی گذشته و تکراری انس و الفت گرفته، شعر او را می‌خوانند و می‌پسندند.

گناه کوچه‌های ابری

بررسی دو دفتر شعر فریدون مشیری

بخش سوم

اولین گناه دریا

گناه دریا در سال ۱۳۳۵ منتشر شد. سال ۱۳۳۵ یکی از سالیان درخشان شعر فارسی معاصر است. در این سال، مجموعه شعرهای «زمستان» اخوان ثالث، «دیوار» فروغ فرخ‌زاد، «بی‌تاب» اسماعیل خویی، «آغوش» فرخ تمیمی، «چشمه» اسلامی ندوشن و «جای پای سیمین بهبهانی» چاپ و منتشر شد. شعر فارسی دوران سیر تکاملی خود را طی می‌کرد. در این سالیان چند جریان شعر اصلی وجود داشت که یکی از جریان‌های فعال شعر در آن سال‌ها، جریان شعر میانه‌روی زبان فارسی است. توللی، در سال ۱۳۲۹ در مقدمه مجموعه شعر «رها» مانیفست شعر میانه‌رو رمانتیکم زبان فارسی را صادر کرد. شاید بتوان مشیری را در آن سالیان پیرو پرو پاقرص توللی دانست. شعری که در دهه ۲۰ رواج داشت، پس از کودتای ۲۸ مرداد با مضامینی تلخ و اندوهبار به راه خود ادامه داد. مشیری نه تنها از لحاظ شکل شعری، شاعری میانه‌رو بود و در تأسی از نیما فقط به شک... تساه... کان... بدون ذهنیت نو روی آورده بود، بلکه

از لحاظ معنا و مضمون نیز، شاعری اعتدال‌گرا بود. او نه مانند شاعران فرم‌گرایی چون غلامحسین غریب و هوشنگ ایرانی بود و نه مانند نیما و شاملو. او کوشید راهی میانه برگزیند و در کسب این راه موفق بود.

«گناه دریا» مشتمل بر اشعاری در قالب‌های مثنوی، رباعی، دوبیتی، چهارپاره‌های به هم پیوسته، غزل و نیمایی بود. مشیری چهارپاره‌سرایی را از اولین دفترش آغاز کرده بود و در قالب نیمایی نیز در حال طبع آزمایی بود. شگفت این که مشیری پس از چند دهه تجربه شاعری، هیچ تغییر اساسی در قالب‌هایش به وجود نیاورد. نوع رویکرد او به قالب در دهه ۱۳۷۰ به همان شکلی است که در دهه ۱۳۳۰ داشته است. یعنی مهم‌ترین رکنی که در همه ادوار شعر فارسی در قالب نیمایی حفظ کرده است؛ شکستن تساوی ارکان عروضی شعر فارسی است، بی آن که ضرورت این تغییر در جان شعر نفوذ کرده باشد.

«گناه دریا» در سال ۱۳۳۵ با استقبال نسبتاً خوبی مواجه شد. با این که این مجموعه، دومین دفتر شعر شاعر ۳۰ ساله‌ای بود که تجربه شاعرانه‌اش را با چاپ شعر در مطبوعات آن زمان آغاز کرده بود، اما مسئولیت او در مجله روشنفکر، او را زبانزد همه شاعران کرده بود. از این رو وقتی «گناه دریا» چاپ شد، با عکس‌العمل‌های متفاوتی روبه‌رو شد و این انعکاس بسیار شگفت‌انگیز بود، زیرا نه از لحاظ ساختار و شکل شعر و نه از لحاظ مضمون و معنا در آن سال‌ها حرف

و حدیث تازه‌ای نداشت و فقط تکرار شعرهای رمانتیسیم سیاه آن سال‌ها بود که شکل افراطی‌اش را در مجموعه‌های «کوچ» و «کویر» سال ۱۳۳۴ نصرت رحمانی می‌توانستیم ببینیم.

«گناه دریا» بهانه خوبی بود تا کسانی چون عبدالمحمد آیتی که به سختی از شعر رمانتیسیم آن سال‌ها انتقاد می‌کردند، لبه تیز پیکانشان را به سوی این مجموعه نشانه بگیرند و از این طریق با همه پیروان شعر رمانتیسیم سطحی عاشقانه آن سال‌ها، مقابله کنند و الا شعر مشیری در «گناه دریا» خلاف آمد روزگارش نبود. ادامه شعر توللی و رحمانی است. در مقابل کسی چون نادرپور، وقتی این نوع شعر را می‌پسندد، نه به خاطر مشیری، بلکه برای دفاع از شعر خودش است، زیرا آنچه آیتی در انتقادش گفته است، قابل تعمیم برای شعر رحمانی، توللی و نادرپور نیز است. آیتی در بخشی از مقاله‌اش با نگاهی انتقادی می‌کوشد تا شعر امثال مشیری را از بنیان بی‌اساس و فاقد اندیشه منسجم بخواند. بخش اعظم گفته‌های او تندروانه و گاه مُغرضانه است. وقتی می‌نویسد:

«شاعر، بومی است که بر خرابه دنیا به تماشای اهل زمانه نشسته، هیچ امیدی ندارد، بیهوده به دنیا آمده، نه غم بهار دارد و نه نشاط خزان و به قول سعدی نه بر اشتی سوار و نه چو خر به زیر بار است. چون مرغ پرشکسته‌ای سر زیر بال غم برده و تا به جواب «عزرایل» لبیک گوید، بار خود را بسته و مهیا نشسته است.^۱»

پاسخ نادرپور به آیتی نشان می دهد که او تسلط بیشتری بر جریان شعر فارسی آن روزگار دارد و با نگاهی دقیق به پاسخگویی برمی خیزد، زیرا تنوعی که در شعر آن روزگار وجود دارد، از چشم آیتی پنهان می ماند. حال آن که نادرپور با درایت می گوید:

«در کمتر دوره ای از ادوار کهن، شور و جوش امروزی را در طبع جوانان شاعر و یا شاعران جوان می بینیم و در کمتر روزگاری، چنین تنوعی را در کار این گروه می یابیم. شاید علت این جوش و خروش این باشد که «شعر»، بار دیگر، پناهگاه روحی مردم این ملک شده است، چنان که پس از حمله عرب و هجوم مغول نیز شده بود. منتها فرق این دوره با ادوار پیشین شاید بیشتر در این باشد که به علت وسعت «دید» و فراوانی اندیشه که لازمه زندگی متنوع این عصر است، به جای این که سعی شاعران جوان مصروف به تقلید کردن از کار یکدیگر باشد، معطوف به یافتن شیوه های تازه به قصد ابراز عواطف و بیان افکار و احساسات ایشان شده است.^۱»

«جریان شعری که در دهه ۱۳۳۰ بر فضای ادبی حاکم است، جریانی رمانتیک و احساساتی است و از مضامینی چون نومیدی، درد، هماغوشی و عشق سطحی و مرگ آکنده است. «گناه دریا» گواه بارزی از رشد چنین مضامینی در دهه ۱۳۳۰ شعر فارسی است. شاعر هویت فردی خود را نشان نمی دهد و اغلب به تقلید و تأثیر از دیگران، به خصوص جریان غالب شعر، به انسان و روزگارش

۱. تاریخ تحلیلی شعر نو. شمس لنگرودی، ج دوم، ص ۳۳۱.

می‌نگرد. اگر از جنبه روانشناسی اجتماعی بنگریم، مشیری نبایستی از مرگ و درد و اندوه و فراق و هماغوشی سخن می‌گفت. زندگی او نشان می‌دهد که انسانی آرام، صبور، سنگین و مهربان و امیدوار است. پس چگونه این انسان در شعرش دگرگونه جلوه می‌کند. میان شعر و شاعر یگانگی و یکدلی وجود ندارد. شاعر در همه شعرها، از دل سخن نمی‌گوید، بلکه فضای حاکم او را وامی‌دارد تا به تأثیر از خواننده‌ها و شنیده‌هایش از اندوه و غم و فراق و مرگ و ناامیدی لب به سخن بگشاید. شاید در میان شاعران معاصر، مشیری یکی از شاعرانی است که در ادوار مختلف، زندگی‌ای آرام را از سرگذرانده است. از لحاظ سیاسی دچار مشکل نبود. او حتی از مدار مرسوم و معمول و پسندیده اخلاقیات زمانه‌اش، خارج نمی‌شود. پس چگونه در شعرهای مجموعه «گناه دریا» سخن از چیزهایی می‌گوید که با جانش نسبت تمام ندارد؟ پاسخ را شاید بتوان در تأثیرپذیری او از شاعرانی چون توللی و رحمانی جست.

اگر از دیدگاه سنخ‌شناسی واژگانی بخواهیم، مجموعه شعر گناه دریا را بررسی کنیم، واژه‌ها اغلب تکراری و تقلیدی‌اند. شاعر در پاره‌ای از دوبیتی‌ها و رباعی‌ها و اشعار نواش سخن از پیاله و ساغر و شراب و باده و می می‌گوید. یکی از ممیزهای اصیل شعر امروز، بازتاب فردیت شاعر است، اما مشیری در دهه ۱۳۳۰ و سال ۱۳۳۵ هنوز در فضایی «نوعی» زندگی می‌کند.

شاعر سی ساله می‌گوید از عمر جز ملال ندیدیم. این با واقعیت

سازگار نیست. البته طبیعی است که شعر، بازتاب تمام و کمال واقعیت اجتماعی نیست، اما روحی که بر فضای شعر حاکم است، روح شاعر نیست. شاعر تا سی سالگی رنجی مانند دیگران نکشیده است. اگر او را با برخی از شاعران هم عصرش مانند اخوان قیاس کنیم، درمی یابیم که مشیری در رفاه نسبی، روزگار می گذرانده است. پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ و شکست نهضت ملی، بسیاری از شاعران دچار یأس و نومیدی شدند. این ویژگی به دو شکل اجتماعی و عاشقانه خود را نشان داد. در شکل اجتماعی اش شاعرانی چون ابتهاج و کسرابی بروز کردند و اشعاری سرودند و در شکل عاشقانه، شاعرانی چون نادرپور و مشیری. البته در شعر عاشقانه دهه سی و دو جریان افراطی و اعتدال گرا بروز کردند. شعر مشیری، شعری معتدل و غیر افراطی است. او حتی وقتی از معشوق سخن می گوید، با شرم و حیا می گوید، اما فروغ تند و بی پروا شعر می گوید:

گنه کردم گناهی پُر لذت

در آغوشی که گرم و آتشین بود

فروغ احساس قلبی خود را بیان می کند. او نمی خواهد ادا دریاورد. شاید یکی از تفاوت های اصلی شعر مشیری با فروغ، در بیان عاشقانه ها در همین مسأله است. فروغ وقتی از بوسه و کنار و لب می گوید، اعتقاد قلبی دارد، ولی مشیری به تبعیت از فضای شعر آن زمانه چنین می گوید:

شبی پُرکن از بوسه‌ها ساغرم
به نرمی بیا همچون جان در برم
تنم را بسوزان در آغوش خویش
که فردا نیابند خاکسترم!

معشوق مشیری در شعرهای «گناه دریا»، معشوقی خیالی است که از دنیای ذهنی شاعر بیرون آمده است. ذهنیت شاعرانه، با واقعیت بیرون کمترین ارتباطی ندارد. شاعر در ابتدای راه است و طبیعی است که می‌خواهد مانند دیگران شعر بگوید، گرچه او خود می‌گوید که یک‌شبه ره صد ساله را پیموده است، اما واقعیت چیز دیگری را نشان می‌دهد. او با نگاهی به فضای ادبی زمانه‌اش بر این باور است که شرایط نابسامان اجتماعی و فرهنگی زمانی او را به‌عنوان شاعر معرفی خواهد کرد که مدح و ثنای دیگران بگوید. مدح و ستایش شاعرانه، اقتضای زمان بوده است. شاعر نومیدانه از زمانه‌اش می‌نالَد:

این گلشن خزان زده جای نشاط نیست
شاعر به شهر بی‌هنران بار خاطر است
این جاکسی که مدح نگفت و ثنا نخواند
سعدی اگر شود نتوان گفت شاعر است:

دهه ۱۳۳۰ یکی از دوره‌های فعال و درخشان شعر فارسی است و در آن زمانه، شعر مرهون دربار نبود تا پس از قرائت در آنجا مهر تأیید بگیرد و پُرآوازه شود، اما چون مشیری براساس بافته‌های ذهنی‌اش،

شعر گفته، بدون آن که شرایط زمانه را درک کند، از موقعیت شعر و شاعری می‌نالد.

در «گناه دریا» تخیل خلاق و وجود ندارد. شاعر دارای ذهنی وقاد و نقاد نیست و زندگی وهستی را به خوبی نمی‌کاود، اما شعرش نشان می‌دهد که شاعر، دواوین گذشته را خوانده است. این یکی از دلایل موفقیت مشیری در دهه ۳۰ و سالیان بعد است. شاعری مانند هوشنگ ایرانی در آن دهه، هیچ محبوبیتی کسب نمی‌کند، زیرا هیچ نسبتی با گذشته فرهنگی خود ندارد، اما مشیری هم در قالب و شکل شعر از سنت ادبی تبعیت می‌کند و هم در بیان مضامین اجتماعی از گذشتگان تقلید می‌کند. بنابراین خواننده‌ای که با ذهنیتی مألوف به سنت ادبی زبان فارسی به سراغ شعرش می‌رود، بیشتر احساس یگانگی به او دست می‌دهد. گرچه شعر مشیری تقلید محض نیست، بلکه پاره‌هایی از اشعارش در همان سال‌ها نشان می‌دهد که تحت تأثیر جریان شعر جدید فارسی است و از همین روست که او را شاعری اعتدال‌گرا می‌نامیم. او نه در رویکردش به گذشته، به حد افراط می‌رسد؛ آن‌چنان که حمیدی شیرازی و دیگر شاعران کهنه‌سرا رسیده‌اند و نه در استقبال از شعر نیمایی دامن از دست می‌دهد. حد میانه را همواره نگاه می‌دارد. از یکسو با خواندن شعر حافظ و خیام و فردوسی و نظامی بر پشتوانه ادبی خود می‌افزاید و از دیگر سو ضمن همراهی با شعر نیما و توللی و رحمانی، آرام آرام به جرگه شاعران امروزی درمی‌آید.

مشیری در سال ۱۳۳۵ شاعر شناخته‌شده‌ای است و وقتی «گناه دریا» چاپ می‌شود، بر شهرت و آوازه او می‌افزاید. «گناه دریا» با شعری منسوب به حکیم توس، آغاز می‌شود:

شدم به دریا، غوطه زدم، ندیدم دُر
گناه بخت من است این گناه دریا نیست

خواننده از آغاز با این بیت درمی‌یابد که شاعر انسانی نومید و مأیوس است. تفکر یأس و نومیدی در شعر پس از ۱۳۳۲ بسیار رواج داشته است. مردمی که خود را شکست‌خورده تلقی می‌کردند و همه آرزوهایشان بر باد رفته بود، ناگزیر به شعرهای عاشقانه‌ای علاقه نشان دادند که جز بیان احساسات رقیق و تحریک عواطف، ره آورد دیگری نداشت. در این سال‌ها نه تنها شعر مشیری از سوی خوانندگان استقبال شد، بلکه نصرت رحمانی و توللی و نادرپور و حتی کارو نیز زیانزد عوام شدند، بی آن که ادراک شاعرانه تازه‌ای در شعر عاشقانه این سال‌ها پیدا شود؛ مردم با شور و شوق، شعرشان را می‌خواندند و عشق در شعرهای «گناه دریا» اگرچه کمال یافته نیست، اما از رابطه ذهنی ابتدایی نیز به دور است که فقط به جنسیت معشوق بیندیشد.

درباره «گناه دریا» تا چندین ماه، میان شاعران و ناقدان بحث و گفتگو بود. «گناه دریا» این شانس را داشت که به عنوان نمونه شعر رمانتیک عصر، مورد توجه قرار گیرد و به جز آن که ناقدان به بررسی ضعف و قوت آن بپردازند، به بهانه انتشار این مجموعه درباره شعر

رمانتیسم آن زمانه، گفتگو کردند. شاعر در سی سالگی زبانزد خواص و عوام شد و این همه، زمینه را برای رشد ذهنی و فکری او فراهم آورد تا بتواند همچنان در عرصه شعر معاصر، بی‌پروا شعر بگوید و مجموعه‌هایش را منتشر کند.

کوچه‌های ابری

چهارمین مجموعه شعر فریدون مشیری با نام «ابر» در فروردین ماه سال ۱۳۴۰، از سوی کانون انتشارات نیل، چاپ و منتشر شد. این مجموعه، بعدها با افزودنی‌هایی در سال ۱۳۴۷ با عنوان «ابر و کوچه» منتشر شد.

در همان سالی که مجموعه شعر «ابر» چاپ و منتشر شد، نادر نادرپور در نقدی بر این کتاب نوشته بود: «هنر یعنی ساده بیان کردن مفاهیم دشوار و نه برعکس.^۱» نادرپور این گفتار را برای تأیید زبان ساده شعر مشیری بیان کرد. او معتقد بود که شاعر، وظیفه‌اش ساده کردن مفاهیمی است که در نزد مردم دشوار می‌نماید، اما حقیقت به گونه‌ای دیگر است. اگر فقط وظیفه هنر و یا هنرمند ساده کردن مفاهیم دشوار باشد، در آن صورت کار هنرمندانه‌ای شکل نگرفته است. شاید بهتر باشد کار هنر را برعکس نظر نادرپور معنا کنیم. هنر یعنی دشوار کردن مفاهیم ساده. انسان به طور معمول روزانه با مفاهیم زیادی سروکار دارد که جزو امور طبیعی است. اگر هنرمند و یا شاعر

امور طبیعی زندگی روزانه را با بیانی هنری، غیرطبیعی جلوه دهد، کار هنرمندانه‌ای انجام داده است. مضامین و مفاهیم زندگی بشری متنوع و گسترده نیست. هنرمند بایبان هنری خود، آنها را متنوع و گسترده می‌کند. اگر شعر مشیری در مجموعه «ابر»، دارای تنوع موضوعی و مضمونی نیست، به دلیل رونویسی شاعر از واقعیت است. هنر تقلید از طبیعت نیست، بلکه بازسازی و دگرگونه آفریدن واقعیت است. اگر شاعر فقط به بازتاب واقعیت پردازد، کار گزارش‌گونه‌ای انجام داده است. او باید در واقعیت دخل و تصرف کند. شاعر با زبان شعر، کار دارد و زبان مجموعه‌ای است از کلمات و ترکیبات. نحوه استفاده و به‌کارگیری آنان در ساختار شعری می‌تواند اثر را به هنر نزدیک کند. فرقی که میان زبان ادبی با زبان علمی وجود دارد، در همین مسأله است. زبان علمی می‌کوشید مفاهیم دشوار طبیعی را به زبان ساده نزدیک کند، اما زبان ادبی مفاهیم ساده را پیچیده می‌کند و ذهن خواننده را به کلنجار وامی‌دارد. از همین روست که شعر، وقتی دارای ابهام و ابهام است، زیباتر جلوه می‌کند و اگر شعرهای مشیری در مجموعه «ابر و کوچه» در نزد برخی از اهل نظر، زیبا نیستند، به دلیل عدم پیچیدگی ساختار و مضمون آنها است. مشیری در این مجموعه نسبت به مجموعه‌های قبل، تحول چشمگیری نداشته است و فقط مقدار کمی توجه او به مسایل اجتماعی معطوف شد. عدم تنوع و تکرار ویژگی بارز شعرهای «ابر و کوچه» هستند. اگر شعرهایش مورد استقبال قرار می‌گیرد، به دلیل سادگی و عدم پیچیدگی زبانی است. زبان او در بسیاری از مواقع به نثرهایی نزدیک است که جای کلمات با کمی دخالت خیال غیرفعال عوض شده است:

در صبح آشنایی شیرینمان، ترا
گفتم که: «مرد عشق نئی!» به باورت نبود
در این غروب تلخ جدایی، هنوز هم

می‌خواهمت چو روز نخستین، ولی چه سود؟

این بخش از شعر به گفتار روزانه، شباهت دارد و فرقی در موسیقی است. بار آهنگین کلام و جابه‌جایی کلمات او را به شعری ساده مبدل کرده است. بنابراین خواننده عادی، چون الفت بیشتری با زبان روزانه دارد، از این شعر بیشتر لذت می‌برد. اقبال خوانندگان از شعر، ملاک برتری نیست. برعکس، شعر خوب، خواننده بسیار ندارد. همان‌طور که کتاب خوب خواننده بسیار ندارد. شعر، کلامی نیست که همه مردم از آن استفاده کنند. وقتی از شعری همه مردم استقبال می‌کنند، اشکال در شعر است. چرا همه مردم، غزلیات عطار و سنایی و شاهنامه نمی‌خوانند؟ زیرا شعر، متعلق به طبقه فرهنگی خاصی است. اگر امروز از شعر برخی از به اصطلاح شاعران جوان در تیراژ بسیار وسیع استقبال می‌شود؛ دلیلی بر کم‌مایگی بنیان‌های شعر آنان است، نه برتری شعر.

مشیری، مجموعه شعر «ابر» را در سال ۱۳۴۰ و «ابر و کوچه» را در سال ۱۳۴۷ منتشر کرد. در این سالیان جریان شعر نو فارسی به تکامل رسید. تمامی شعرهای خوب نیما، چاپ شده بود. اخوان «زمستان» و «آخر شاهنامه» و «از این اوستا» را منتشر کرده بود. از شاملو، «قنوس در باران»، «آیدا: درخت و خنجر و خاطره»، «آیدا در آینه»، «لحظه‌ها و همیشه» و چند دفتر دیگر چاپ شده بود.

«تولدی دیگر» فروغ برای خود اعتباری کسب کرده بود. در چنین سال‌هایی «ابر و کوچه» مقام ارجمندی ندارد. مشیری در دهه ۱۳۳۰، چون در ابتدای شاعری بود، می‌توانستیم با دیده اغماض از تجربه‌های نخستین او بگذریم، اما چرا پس از گذشت این همه سال، مشیری متحول نشد و حتی همپای شاعرانی که روزگاری در مکتب شعر او تلمذ می‌کردند، راه نپیمود. بنابراین اگر «ابر و کوچه» را در بستر تاریخ شعر نو بررسی کنیم، ره‌آورد گرانقدری نیست، اگرچه خوانندگان جوان، به‌خصوص دختران مدرسه‌ای با شور و شوق فراوان، شعرش را از بر می‌کردند، اما خوانندگان جدی شعر، رویکرد خوبی با شعرهای «ابر و کوچه» نداشتند. مانند گذشته آیتی و نادرپور بر شعرهایش نقدی نوشتند و برخی از دوستان یادداشتی بر این مجموعه. در حالی که شعر نو فارسی به اوج خود رسید، ما پس از سال ۱۳۴۷، آثار ارجمند فراوانی نداریم. در حقیقت پرونده شعر نو پس از دهه ۱۳۴۰، پرونده درخشانی نیست. در دهه ۳۰ و ۴۰، شاعران، بهترین اشعارشان را چاپ و منتشر کردند. از مشیری در این سالیان، «تشنه توفان» (بعدها با نام نیافته چاپ شد)، گناه دریا و ابر (بعدها ابر و کوچه نام یافت) چاپ شد.

«ابر و کوچه» از لحاظ مضمون ادامه منطقی شعرهای «گناه و دریا» است. تحولی از لحاظ مضامین به چشم نمی‌خورد. ناامیدی و یأس، مرگ، مادر، دلبستگی به طبیعت، اندوه، تنهایی، عشق، وهم و خیال از موضوعات اصلی این مجموعه به‌شمار می‌روند. در واقع شعرهای «ابر و کوچه»، ادامه همان رمانتیک‌های معتدلی بود که از

سال‌ها قبل رواج یافته بود. گرچه برخی از شعرها با سادگی هرچه تمام‌تر به نوعی ابتذال نزدیک می‌شوند. مانند شعر دختر و سه‌تار:

چنگ تمنا زنم به نیمه پایین

دست نوازش کشم به نیمه بالا

اگر بخواهیم شعرهای «ابر و کوچه» را تقسیم‌بندی کنیم، می‌توانیم آنها را در چند دسته قرار دهیم:

۱- طبیعت‌گرایی

توجه خاص به طبیعت از اولین دفترهای شعر مشیری پیداست. او عاشق طبیعت است، زیرا تمام رمانتیک‌های جهان عاشق طبیعت‌اند. رمانتیک‌های اصیل در بازگشت به طبیعت درصدد آنند تا تصور کاملاً بدیعی از عالم بیرون به دست دهند، اما این طرح به شکل ناقص در شعر ایران اجرا گردید. پس از نیما، شعر رمانتیک به جای عمق بخشیدن به نوع نگاه، به تنوع موضوعی در سطح رسید. در حقیقت شعر رمانتیک زبان فارسی معاصر محصول عقب‌نشینی شاعران از عرصه پویای شعر بوده است. شاعران به جای آن که این عرصه را فعال‌تر کنند، در حاشیه نشستند. ادامه‌دهندگان شعر رمانتیک زبان فارسی، بعد از نیما، پیروان اصیل او نبودند، بلکه میانه‌روانی بودند که از یکسو سری در سنت داشتند و از دیگر سو، نگاهی به تجدد می‌کردند.

فورست در تعبیر رمانتیسم آن را «گذر از یک دیدگاه مکانیستی و ماشین‌وار به دیدگاهی ارگانیکی و زنده می‌داند. در نظر دکارت و

پیروان فردگرایی او، جهان به منزله یک ماشین است که در آغاز، خدا آن را طراحی کرده و براساس مجموعه‌ای از اصول و قوانین لایتغیر کار می‌کند... اکنون طبیعت به جای این که صرفاً آلت دست انسان باشد، به موجودی خودبنیاد و مستقل تبدیل می‌شود و شاعران به جای استفاده از عبارات‌های مبهم و متداول، شروع به گفتن و توصیف کردن چیزهایی می‌کنند که حقیقتاً آنها را دیده‌اند و درک کرده‌اند.^۱ در شعر اصیل رمانتیک، باید میان شاعر و طبیعت، یگانگی به جود آید، اما مشیری در شعرهای «ابر و کوچه» و بعدها در دیگر دفترهایش فقط به توصیف طبیعت می‌پردازد.

گرایش مشیری به طبیعت در «ابر و کوچه»، حتی در عناوین شعرهایش پیداست. دریا، کبوتر و آسمان، ستاره کور، پرواز با خورشید، افسانه باران، سرودی در بهار، خورشید و جام، گل‌های کبود، ناقوس نیلوفر، باغ، درخت، سرود آبشار، ماه و سنگ و... نشان‌دهنده علاقه مفرط مشیری به طبیعت است. اولین شعر این مجموعه، به نام «خوش به حال غنچه‌های نیمه‌باز» که در حقیقت جزو بهاریه‌های ادب فارسی معاصر است و به مناسبت انتشار کتاب در فروردین ماه آمده، فقط روایت ساده‌ای از سرسبزی و طراوت بهار است.

بوی باران، بوی سبزه، بوی خاک

شاخه‌های شسته، باران خورده، پاک

آسمان آبی و ابر سپید

برگ‌های سبز بید

شاعر در این دسته از اشعار، طبیعت را به عنوان یک عنصر بیرونی نگاه می‌کند و می‌کوشد تا التذاذی را که از دیدن صحنه‌های مختلف طبیعت به وی دست می‌دهد، به خواننده منتقل کند. از این رو تحولی در نگاه او نمی‌بینیم. شعر، همچون یک تابلوی نقاشی به سبک کلاسیک است که باغ و درخت و گل و شکوفه و آبشار را در چشم‌انداز انسان قرار می‌دهد. نوع نگاه، نگاهی عصیان‌گرایانه نیست. بخشی از طبیعت‌گرایی رمانتیسزم محصول قیام علیه نگاه سنتی است، اما در این دسته از اشعار، همچنان آن نوع نگاه سنتی حاکم است. بنابراین گرایش به طبیعت در جرگه شعرهای رمانتیک‌های اصیل قرار نمی‌گیرد. نادرپور در تحلیل این دفتر به نکته خوبی اشاره می‌کند. او می‌گوید:

هنرمندان مانند مردم عادی بر دو دسته‌اند. دسته نخست آنانند که می‌گویند:

«جهان چون خط و خال و چشم و ابروست

که هر چیزی به جای خویش نیکوست»

و دسته دوم، آن کسانی که می‌غرند:

«عالمی از نو بیاید ساخت، وز نو آدمی^۱»

نادرپور پس از گفتاری طولانی، نتیجه می‌گیرد که: «فریدون مشیری از زمره گروه اول است و به همین سبب، هر صحنه‌ای از حیات و هر پدیده‌ای از طبیعت در دل و جان خوش‌بین و خوش‌باور او تأثیری مطبوع و از هر چیز به همان اندازه‌ای که باید لذت می‌برد.^۲»

این بهترین تعبیری است که نادرپور از شعرهای طبیعت‌گرایانه‌ی مشیری به‌دست داده است. او به‌راستی در صدد تغییر و تحول نیست. او نمی‌خواهد عناصر گوناگون طبیعت را در نظامی جدید که ساخته ذهن اوست عرضه کند، بلکه از واقعیت بیرونی، بیشترین بهره را می‌گیرد.

در شعر زیبای «گل‌های کبود»، به‌گونه‌ای دیگر، این نوع نگاه حاکم است. گرچه می‌توان تعبیری نمادین نیز از آن به‌دست داد:

ای همه گل‌های از سرما کبود

خنده‌هاتان را که از لب‌ها ربود؟

مهر، هرگز این چنین غمگین نتافت

باغ، هرگز این چنین تنها نبود

عدم تنوع و تکرار در نگاه طبیعت‌گرایانه، باعث می‌گردد تا شعرهای طبیعت‌گرایانه‌ی او، با یک زبان و با یک دید ثابت، سروده شوند. از این رو، خواننده‌ای که چند شعر طبیعت‌گرایانه او را بخواند، گاه خود را بی‌نیاز از خواندن احساس می‌کند. چون طبیعت را همه انسانها با چشم‌های بینای خویش رنگارنگ می‌بیند و از آن لذت می‌برند. شاعر باید دگرگونه بیافریند. البته مشیری گاه برای بیان مسایل اجتماعی و درد ناله‌های خویش، از طبیعت بهره می‌گیرد. در این هنگام نگاهی صرفاً واقع‌گرایانه به طبیعت ندارد، بلکه از آن به‌عنوان ابزاری در جهت بیان مقاصد خویش استفاده می‌کند.

آسمان از ابر غم پوشیده است،
چشمه سار لاله‌ها خوشیده است،
جای گندم‌های سبز
جای دهقانان شاد
خارهای جانگزا خوشیده است!
بانگ برمی دارم از دل:
- «خون چکید از شاخ گل، باغ و بهاران را چه شد؟
دوستی کی آخر آمد؟ دوستان را چه شد؟»
سرد و سنگین، کوه می گوید جواب:
- خاک، خون نوشیده است!

۲- رویکرد عاشقانه

در «ابر و کورچه»، تعداد شعرهای عاشقانه، بسیار است. اغلب شعرهای این مجموعه، با مضمون عشق، گره خورده است. بعد از «افسانه نیما» که منظومه‌ای عاشقانه بود؛ نوع نگاه به معشوق عوض گردید و به بیان دیگر با تحولی که در قرن حاضر در مناسبات اجتماعی و فرهنگی به وجود آورد، نوع نگاه هنرمندان دگرگون شد. پس از سال ۱۳۲۰ که فضای سیاسی اجازه هر نوع فعالیت را می داد، شعر سمت و سویی دگرگونه یافت. نیما در «افسانه»، «از عشق دگرسان» یاد می کند. بعد از نیما، شعر عاشقانه راه تکاملی خود را به درستی و راستی نیمود. فراز و فرودهایی که در ذهنیت غنایی شعر

در دهه ۱۳۲۰ و ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰ زبان فارسی رخ داد، نشان از تغییر و دگرگونی می داد.

در آن سال ها نادر نادرپور در این زمینه نوشته بود:

«نخستین شرط شعر نو، ادراک تازه شاعرانه است، نیازی به این نیست که اشیاء نوظهور مانند «ترن» و «هواپیما» را وصف کنیم تا شعر، نو باشد. لازم هم نیست که کلمات بیگانه و یا فارسی سره را در خدمت شعر آوریم تا نو خوانده شود، بلکه باید جهان را از دریچه چشم خود ببینیم. باید آنچه را که دیگران از نمودهای طبیعی و بشری دریافته اند، به یک سو نهمیم.

اگر روزی شاعران لبان معشوق را عذاب پنداشته و یا گیسوی او را مار انگاشته به سبب این بوده که ادراک او از حدود عناصر مقدماتی و بسیط طبیعت تجاوز نمی کرده و ناچار، تعبیرات او هم زاده آن ادراک محدود بوده است... بینش (vision) شاعر قدیم و همچنین ادراک او به علت محدودیت هایی که از قَلت مایه علمی و یا فشار سنت های ادبی و اخلاقی پدید می آمد غالباً تنگ و محدود بود. فی المثل هرگز شاعری نمی توانست از منازعه خود با همسرش به صراحت سخن گوید، زیرا از طرفی شرع و عرف مانع بود و از طرف دیگر سنن و قوانین نیز ورود کلمات خاصی را در شعر اجازه می داد.^۱ اما جریان اعتدال گرای شعر نو فارسی، این راه را بر اساس رویکردی جدید طی نکرد. ذهنیتی که بر شعر میانه روی فارسی در دهه ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰

۱. مقدمه نادرپور بر مجموعه شعر «چشم ها و دست ها»، به نقل از تاریخ تحلیلی شعر نو، جلد

حاکم بود، ذهنیتی نوگرایانه نبود. اینان تصوّر می‌کردند که شعر نو، فقط در دگرگونی فرم و شکل حاصل می‌شود. در صورتی که شعر نو با ماهیت بنیادینش گره خورده است.

باز، از یک نگاه گرم تو یافت
همه ذرات جان من، هیجان
همه تن بودم ای خدا، همه تن
همه جان گشتم ای خدا، همه جان

چشم تو - این سیاه فسونگاه
بسته با صد فریب راهم را
جز نگاهت پناهگاهم نیست!
کز تو پنهان کنم نگاهم را.

شعرهای عاشقانه مشیری در «ابر و کوچه» شعرهایی کامجویانه نیست، اما فردیت شاعر نیز حضور ندارد. نگاهی سنتی به عشق دارد. عشق در شعرهای «ابر و کوچه»، اگرچه کمال یافته نیست، اما از رابطه ذهنی ابتدایی نیز به دور است که فقط به جنسیت معشوق بیندیشد. شاعری که از آوردن الفاظ رکیک و ترکیبات مستهجن در شعر خود پرهیز نمی‌کند، با شاعری که می‌کوشد تا نظام ذهنی خود را با یگانگی معشوق پیوند دهد، بسیار تفاوت دارد. احساسات خام، کمتر در شعر مشیری راه یافته است و هرچه زمان می‌گذرد، او از بیان شعرهای کامجویانه دورتر می‌شود. او با حجب و حیای خاصی از ارتباط عاشقانه یاد می‌کند. شور و شیفتگی در کلام مشیری هست، اما این

شور با غلبه نفسانی همراه نیست، بلکه شوری اعتدال‌گرایانه در راه یگانه شدن با معشوق است. در همان سال‌ها، کسانی مانند شاملو می‌کوشیدند تا با زبانی استوار، معشوقشان را با زبان و مکان منطبق کنند و از حالت نوعی و کلی دورگردانند. در دفتر شعر «ابر و کوچه» شعر «زهر شیرین» که ترکیبی متناقض‌نماست، حکایت از عشق دارد:

ترا من زهر شیرین خوانم ای عشق

که نامی خوش‌تر از اینت ندانم،

وگر - هر لحظه - رنگی تازه‌گیری

به غیر از زهر شیرینت نخوانم

زبان مشیری در شعرهای عاشقانه، زبانی وصفی است که با استفاده از عنصر تشبیه، بیان می‌شود. در اغلب شعرهای عاشقانه، مشیری معشوق را به چیزی وصف یا تشبیه می‌کند.

من آن‌جا چشم در راه تو آم، ناگاه:

ترا، از دور می‌بینم که می‌آیی،

ترا از دور می‌بینم که می‌خندی

ترا از دور می‌بینم که می‌خندی و می‌آیی

دایره واژگانی شاعر در بیان مضامین عاشقانه نیز محدود است. او با تعداد کمی از لغات و ترکیبات شعرهای بسیاری با مضمون عاشقانه می‌سراید. از این رو در شعرهایش تنوع نگاه وجود ندارد. کثرت واژگان، رابطه مستقیمی با ذهن شاعر دارد. ذهنیت غنایی مشیری معشوق را در دایره‌ای که فضایی گسترده ندارد، ترسیم می‌کند. از این رو معشوقه‌های شعرهایش همواره به خوبی بال و پر نمی‌زنند، زیرا واژه‌های معدود، دنیای محدودی به وجود می‌آورد.

۳- ناامیدی

از دیگر مضامینی که در مجموعه شعر «ابر و کوچه»، وجود دارد؛ مضمون یأس و ناامیدی است. این ناامیدی که محصول سال‌های قبل است، همچنان در ذهن شاعر باقی است. او از معشوق، دنیا و به‌طور کلی از انسان در برخی از شعرهایش احساس ناامیدی می‌کند.

ای همه گل‌های از سرما کبود

□

آسمان از ابر غم پوشیده است

□

زندگی در چشم من شب‌های بی‌مهتاب را ماند

□

جز خنده‌های دختر دردانه‌ام بهار
من سال‌هاست باغ و بهاری ندیده‌ام

□

امیدم خفته، اندوهم شکفته

دلم مرده تن و جانم فسرده

پس از سال ۱۳۳۲ نوعی یأس بر ذهنیت جماعت روشنفکران حاکم شد. برخی از شاعران در شعرهایشان به صراحت به بازتاب این یأس و ناامیدی پرداختند. در شعرهای توللی موج شادی و شادمانی به چشم نمی‌آید. در شعرهای نصرت رحمانی، همواره رنگ غم و محنت دیده می‌شود. توللی در شعر «سرنوشت» که در سال ۱۳۳۲ سروده، چنین می‌گوید:

مرا به گریه، چه می‌جویی؟

مرا به ناله، چه می‌خوانی؟

امید خسته فرو مرده است

درین شبانگه توفانی

فضای حاکم بر شعر دهه ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰ رمانتیک‌های احساس‌گرا، شعری ناامید و مأیوسانه است. نشانه‌ای از شور و زندگی و فعالیت وجود ندارد. از اولین دفتر مشیری، با نام «تشنه توفان»، تا سال ۱۳۴۷ که «ابر و کوچه» منتشر می‌شود، مشیری انسانی مأیوس است. یأس او، یأس فلسفی و یا سیاسی نیست. پس از ۲۸ مرداد، برخی از شاعران، به یأس سیاسی نزدیک شدند، اما مشیری، مرد سیاست نبود. از آن سوی نیز دو نگرش کلی، بر جهان و هستی نداشت تا یأس فلسفی بر شعرهایش سایه اندازد. آنچه که در شعرهای او و توللی و رحمانی دیده می‌شود، ناشی از یأس اجتماعی و فردی است. در چشم این گروه از شاعران، بدی‌ها، فسادها، ناپاکی‌ها، دشنام‌ها، سرزنش‌ها و بی‌عدالتی‌ها به چشم می‌آید و شعرشان چون آینه‌ای بازتاب‌دهنده محیط اجتماعیشان است. مشیری ناامیدانه زندگی را تیره و تار می‌بیند.

زندگی در چشم من شب‌های بی‌مهتاب را ماند

شعر من نیلوفر پژمرده در مرداب را ماند،

ابر بی‌بارانِ اندوهم

خار خشکِ سینه‌کوهم

سال‌ها رفته است کز هر آرزو، خالی است آغوشم

نغمه پروازِ جمال و عشق بودم - آه -

حالیا، خاموش خاموشم،

یاد از خاطر فراموشم

باگذشت زمان، نوع نگاه ناامیدانه مشیری به انسان و اجتماع تغییر می‌کند و سرفصل‌های جدیدی در دفترهای دیگر او می‌بینیم. او می‌کوشد به جای عقب‌نشینی، به شورشی آرام دست زند و آدم و عالم را تغییر دهد و در این راه شعرهای خوبی نیز می‌سراید، اما مهم‌ترین و بحث‌انگیزترین شعری که «ابر و کوچه» وجود دارد، شعر معروف «کوچه» است.

گزینه شعر

از آغاز تا انجام

بخش چهارم

نا یافته

گفتی که:

- «چو خورشید، زَنَم سَوِي تو پَر،

چون ماه، شَبِي مِي کَشَم از پنجره سرا!

اندوه، که خورشید شَدِي،

تَنگِ غروب!

افسوس، که مهتاب شَدِي

وَقْتِ سحر!

خوش به حالِ غنچه‌های نیمه‌باز

بویِ باران، بویِ سبزه، بویِ خاک،
شاخه‌هایِ شسته، بارانِ خورده، پاک
آسمانِ آبی و ابرِ سپید،
برگ‌هایِ سبزِ بید،

عطرِ نرگس، رقصِ باد
نغمهٔ شوقِ پرستوهایِ شاد،
خلوتِ گرمِ کبوترهایِ مست...
نرم نرمک می‌رسد اینک بهار،
خوش به حالِ روزگارا!

خوش به حالِ چشمه‌ها و دشت‌ها،
خوش به حالِ دانه‌ها و سبزه‌ها،

خوش به حالِ غنچه‌های نیمه‌باز،
خوش به حالِ دخترِ میخک - که می‌خندد به ناز -
خوش به حالِ جامِ لبریز از شراب،
خوش به حالِ آفتاب.

ای دلِ من، گرچه - در این روزگار -
جامهٔ رنگین نمی‌پوشی به کام،
بادهٔ رنگین نمی‌نوشی ز جام،
نُقل و سبزه در میانِ سفره نیست،
جامت - از آن می که می‌باید - تهی است؛

ای دریغ از تو اگر چون گل نرقصی با نسیم!
ای دریغ از من اگر مستم نسازد آفتاب!
ای دریغ از ما اگر کامی نگیریم از بهار.
گر نکوبی شیشهٔ غم را به سنگ؛
هفت رنگش می‌شود هفتاد رنگ!

کوچه

بی تو، مهتاب شبی، باز از آن کوچه گذشتم،
همه تن چشم شدم، خیره به دنبال تو گشتم،
شوق دیدار تو لبریز شد از جام وجودم،
شدم آن عاشقِ دیوانه که بودم.

در نهانخانه جانم، گلِ یادِ تو، درخشید
باغِ صد خاطره خندید،
عطرِ صد خاطره پیچید:

یادم آمد که شبی باهم از آن کوچه گذشتیم
پرگشودیم و در آن خلوتِ دلخواسته گشتیم
ساعتی بر لبِ آن جوی نشستیم.

تو، همه رازِ جهان ریخته در چشمِ سیاهت.
من همه، محورِ تماشایِ نگاهت.
آسمان صاف و شب آرام
بخت خندان و زمان رام
خوشه ماه فرو ریخته در آب
شاخه ها دست برآورده به مهتاب
شب و صحرا و گل و سنگ
همه دل داده به آوازِ شباهنگ
یادم آید: تو به من گفتی:
- «از این عشق حذر کن!
لحظه ای چند بر این آب نظر کن،
آب، آئینه عشق گذران است،
تو که امروز نگاهت به نگاهی نگران است؛
باش فردا، که دلت با دگران است!
تا فراموش کنی، چندی از این شهر سفر کن!»

با تو گفتم: «حذر از عشق!؟» - ندانم
سفر از پیش تو؟ هرگز نتوانم،
نتوانم!

روزِ اول، که دلِ من به تمنایِ تو پَر زد،
چون کبوتر، لبِ بام تو نشستم
تو به من سنگ زدی، من نه رمیدم، نه گسستم...»

باز گفتم که: «تو صیادی و من آهویِ دستم

تا به دامِ تو درافتم همه جا گشتم و گشتم
 حذر از عشق ندانم، نتوانم!
 اشکی از شاخه فرو ریخت
 مرغ شب، ناله تلخی زد و بگریخت...
 اشک در چشمِ تو لرزید،
 ماه بر عشقِ تو خندید!
 یادم آید که: دگر از تو جوابی نشنیدم
 پای در دامنِ اندوه کشیدم.
 نگسستم، نرمیدم.

□

رفت در ظلمتِ غم، آن شب و شب‌هایِ دگر هم،
 نه گرفتی دگر از عاشقِ آزرده خبر هم،
 نه کنی دیگر از آن کوچه گذر هم...

بی تو، اما، به چه حالی من از آن کوچه گذشتم!

کوچ

بشر دوباره به جنگل پناه خواهد برد!
به کوه خواهد زد؟!
به غار خواهد رفت!

□

تو کودکانت را، بر سینه می فشاری گرم
و همسرت را، چون کولیانی خانه به دوش
میان آتش و خون می کشانی از دنبال
و پیش پای تو، از انفجارهای مهیب
دهان دوزخ وحشت گشوده خواهد شد
و شهرها همه در دود و شعله خواهد سوخت
و آشیانها بر روی خاک خواهد ریخت
و آرزوها در زیر خاک خواهد مرد!

□

خیال نیست عزیزم!...
 صدای تیر بلند است و ناله‌ها پیگیر
 و برقی اسلحه، خورشید را خجل کرده‌ست!
 چگونه این همه بیداد را نمی‌بینی؟
 چگونه این همه فریاد را نمی‌شنوی؟
 صدای ضجه خونینِ کودکِ عدنی است،
 و بانگِ مرتعشِ مادرِ ویتنامی،
 که در عزایِ عزیزانِ خویش می‌گیرند،
 و چند روز دگر نیز نوبتِ من و تُست،
 که یا به ماتمِ فرزندِ خویش بنشینیم!
 و یا به کشتنِ فرزندِ خلق برخیزیم!
 و یا به کوه،
 به جنگل،
 به غار،
 بگریزیم!

□

- پدر! چگونه به نزدِ طیبِ خواهی رفت؟
 که دیدگانِ تو تاریک و راه باریک است
 تو یک قدم نتوانی به اختیار گذاشت.
 تو یک وجب نتوانی به اختیار گذاشت!
 که سیلِ آهن در راه‌ها خروشان است!

□

تو، ای نخفته شب و روز رویِ شانهٔ اسب،
 - به روزگارِ جوانی - به کوه و دره و دشت،
 تو ای بُریده ره، از لایِ خار و خاراسنگ
 کنون کنارِ خیابان در انتظار بسوز!
 درونِ آتشِ بغضی که در گلو داری،
 کزین طرف نتوان به آن طرف رفتن!
 حریمِ مویِ سپیدِ تو را که دارد پاس؟
 کسی که دستِ تو را یک قدم بگیرد، نیست
 و من - که می‌دوم اندر پیِ تو - خوشحالم
 که دیدگانِ تو در شهرِ بی‌ترحم ما
 به رویِ مردمِ نامهربان نمی‌افتد!

□

پدر، به خانه بیا، با ملالِ خویش بساز
 اگر که چشمِ تو بر رویِ زندگی بسته‌ست
 چه غم که گوشِ تو و پیچِ رادیو باز است:
 - «هزار و ششصد و هفتاد و یک نفر امروز
 به زیرِ آتشِ خمپاره‌ها هلاک شدند!
 و چند ده‌کدهٔ دوست را هواپیما،
 به جایِ خانهٔ دشمن گلوله باران کرد!...»

□

گلوی خشک مرا بغض می فشارد تنگ
و کودکان مرا لقمه در گلو مانده ست
که چشم آنها، با اشکِ مرد، بیگانه ست.

□

چه جای گریه، که کشتارِ بی دریغ حریف
برای خاطرِ صلح است و حفظِ آزادی!
و هر گلوله که بر سینه‌ای شرار افشاند
غنیمتی است که: دنیا بهشت!! خواهد شد.

□

پدر، غم تو مرا رنج می دهد، اما
غمِ بزرگ تری می کند هلاک مرا:
بیا به خاکِ بلا دیده‌ای بیندیشیم
که ناله می چکد از برقی تازیانه در او
به خانه‌های خراب
به کومه‌های خموش
به دشت‌های به آتش کشیده متروک
که سوخت، یک جا، برگ و گل و جوانه در او!
به خاکِ مزرعه‌هایی که جای گندم زرد
لهیبِ شعله سرخ
به چارسوی افق می کشد زیانه در او

به چشم‌هایِ گرسنه
به دست‌هایِ دراز
به نعشِ کودکیِ دهقانِ میانِ شالیزار
به زندگی، که فرومرده جاودانه در او!

□

بیا، به حالِ بشر، های‌هایِ گریه‌کنیم
که با برادرِ خود هم نمی‌تواند زیست
چنین خجسته وجودی کجا تواند ماند؟
چنین گسسته‌عنانی کجا تواند رفت؟
صدایِ غرشِ تیری دهد جوابِ مرا:
- به کوه خواهد زد!
به غار خواهد رفت!
بشر دوباره به جنگل پناه خواهد برد!

بهار را باور کن

باز کن پنجره‌ها را، که نسیم
روزِ میلادِ اقای‌ها را
جشن می‌گیرد
و بهار
رویِ هر شاخه، کنارِ هر برگ
شمع روشن کرده است.

□

همه‌ی چلچله‌ها برگشتند
و طراوت را فریاد زدند
کوچه یکپارچه آواز شده است
و درختِ گیلاس
هدیهٔ جشنِ اقای‌ها را
گل به دامن کرده‌ست.

□

باز کن پنجره‌ها را، ای دوست
هیچ یادت هست
که زمین را عطشی وحشی سوخت؟
برگ‌ها پژمردند؟
تشنگی با جگرِ خاک چه کرد؟



هیچ یادت هست؟
توِ تاریکیِ شب‌های بلند
سیلی سرما با تاکی چه کرد؟
با سر و سینه گل‌های سپید
نیمه‌شب بادِ غضبناک چه کرد؟
هیچ یادت هست؟



حالیا معجزه باران را باور کن
و سخاوت را در چشم چمن‌زار ببین
و محبت را در روح نسیم
که در این کوچه تنگ
با همین دست تهی
روز میلادِ افاقی‌ها را
جشن می‌گیرد!



خاک، جان یافته است
تو چرا سنگ شدی؟
تو چرا این همه دلتنگ شدی؟
باز کن پنجرہ ہا را
و بہاران را
باور کن.

جادوی بی اثر

پرکن پیاله را،
کاین آب آتشین،
دیری است ره به حال خرابم نمی برد!

□

این جام ها - که در پی هم می شود تهی -
دریای آتش است که ریزم به کام خویش،
گرداب می رباید و، آبم نمی برد!

□

من، با سمند سرکش و جادویی شراب،
تا بیکرانِ عالم پندار رفته ام
تا دشتِ پُرسِتاره اندیشه های گرم
تا مرزِ ناشناخته مرگ و زندگی

تا کوچه باغِ خاطره‌هایِ گریزپا،
تا شهرِ یادها...
دیگر شراب هم
جز تا کنارِ بسترِ خوابم نمی‌برد!

□

هان ای عقابِ عشق!
از اوج قله‌هایِ مه‌آلودِ دوردست
پرواز کن به دشتِ غم‌انگیزِ عمرِ من
آنجا بیر مرا که شرابم نمی‌برد...!

□

آن بی ستاره‌ام که عقابم نمی‌برد!

□

در راهِ زندگی،
با این همه تلاش و تمنا و تشنگی،
با اینکه ناله می‌کشم از دل که: آب... آب...!
دیگر فریب هم به سراپم نمی‌برد!

□

پر کن پیاله را...

رنج

من نمی دانم
- و همین درد مرا سخت می آزارد -
که چرا انسان، این دانا
این پیغمبر
در تکاپوهایش:
- چیزی از معجزه آن سوتر -
ره نبرده ست به اعجازِ محبت،
چه دلیلی دارد؟

□

چه دلیلی دارد
که هنوز
مهربانی را نشناخته است؟
و نمی داند در یک لبخند،
چه شگفتی هایی پنهان است!



من بر آنم که درین دنیا
خوب بودن - به خدا - سهل ترین کارست
و نمی دانم،
که چرا انسان،
تا این حد،
با خوبی
بیگانه است.
و همین درد مرا سخت می آزارد!

در زلالِ شب

شب، آن چنان زلال، که می شد ستاره چید!
دستم به هر ستاره که می خواست رسید!
نه از فرازِ بام،
که از پایِ بوته ها
می شد تو را در آینه هر ستاره دید!
در بیکرانِ دشت
در نیمه های شب
جز من که با خیالِ تو می گشتم
جز من که در کنارِ تو، می سوختم غریب!
تنها ستاره بود که می سوخت.
تنها نسیم بود که می گشت.

فریادهای خاموشی

دریا، - صبور و سنگین -

می خواند و می نوشت:

- «... من خواب نیستم!

خاموش اگر نشستم،

مرداب نیستم!

روزی که بر خروشم و زنجیر بگسلم؛

روشن شود که آتشم و آب نیستم!»

یلدا

می رفت و گیسوانِ بلندش را
بر شانه می پراکند،
شب را به دوش می برد
همراهِ عطرِ عنبر آسا.

□

در موجِ گیسوانِ بلندش
تابیده بود شب را
آرام، مثلِ زمزمهٔ آب، می گذشت
با اختران به نجوا.

□

همراهِ گیسوانِ بلندش
خاموش، مثلِ زیر و بمِ خواب، می‌گذشت
پشتِ دریچه‌ها
چشمِ جهانیان به تماشا.

□

می‌رفت - باشکوه‌تر از شب -
همراهِ گیسوانِ بلندش
تا باغ‌های روشنِ فردا.
یلدا!!

یک آسمان پرنده

یک آسمان پرنده، رها، روی شاخه‌ها،
در باغ بامداد،
یک آسمان پرنده،
سرگرم شستشو،
در چشمه سارِ باد
یک آسمان پرنده،
در بسترِ چمن،
آزاد، مست، شاد؛
از پشتِ میله‌ها،
بُغضی به‌های‌های شکستم:
قفس مباد!

لبخند چشم تو

تنها دلیل من که خدا هست و،
این جهان
زیباست،
وین حیات عزیز و گرانبهاست:
لبخند چشمِ توست!
هرچند با تبسم شیرینت،
آن چنان
از خویش می روم،
که نمی بینمش درست!

□

لبخند چشمِ تو
در چشم من، وجودِ خدا را
آواز می دهد.

گزینه شعر * ۲۰۳

در جسمِ من، تمامیِ روحِ حیات را
پرواز می‌دهد

جانِ مرا - که دوریت از من گرفته است -
شیرین و خوش،
دوباره به من باز می‌دهد.

زیبای جاودانه

برای کلاردشت

چون جام، جلوه می‌کند این دشتِ بی‌کران،
در حلقهٔ دو بازویِ آن کوهِ سرگران.
جاندارویِ طراوت، لب پُرزنان در آن!

□

با خندهٔ بهار،
یک آسمان زمرد،
می‌جوشد از زمین!
گندم درو چو آید،
یک کهکشان طلا،
دارد در آستین!

□

آیا کدام جنگل،
این گونه سبز و نغز،
بالیده تا سپهر؟

آیا کدام کوه،
با این شکوه،
برشده تا آستانِ مهر؟!



نرمایِ مه، ترنمِ باران، نوایِ آب،
پروانه نسیم، پرزادِ آفتاب،
هرسو زند به پهنه این کشتزار، گشت؟
زیبایِ جاودانه، عرویسِ کلاردشت!



من با نگاهِ اوّل ازین جامِ جانفزا،
سرمست می شوم،
وز این همه لطافت و زیبایی و جمال،
با یک نگاهِ دیگر،

از دست می شوم!
حرفی مراست با تو، ای دشتِ دلفروز!
حرفی گواهِ عشقِ من و شوق و شورِ من.

— بخشیدنی است بی شک بر من غرورِ من —
— چندین هزار سال
بسیار کس، که با تو، کنارِ تو زیسته ست.
هرگز کسی چو من.
این گونه عاشقانه تو را ننگریسته است!

گزینه شعر * ۲۰۷

عشق

در پی آن نگاه‌های بلند،
حسرتی ماند و
آه‌های بلند!

با یادِ دل، که آینه‌ای بود...

آئینه چون شکست؛
قابی سیاه و خالی،
از او به جای ماند...
با یادِ دل - که آینه‌ای بود -
در خود گریستم.
بی آینه، چگونه درین قاب زیستم؟!

فهرست منابع و مآخذ

از آغاز تا انجام

بخش پنجم

- آرین پور. یحیی: از صبا تا نیما، ۲ جلد، زوآر، چ پنجم، ۱۳۷۲
- آشوری، داریوش: شعر و اندیشه، مرکز، چ اول، ۱۳۷۳

- احمدی، بابک: آفرینش و آزادی، مرکز، چ اول، ۱۳۷۷
- احمدی، بابک: تردید، مرکز، چ اول، ۱۳۷۴
- احمدی، بابک: حقیقت و زیبایی، مرکز، چ اول، ۱۳۷۴
- احمدی، بابک: ساختار و تأویل متن، ۲ جلد، مرکز، چ اول، ۱۳۷۰
- احمدی، بابک: مدرنیته و اندیشه انتقادی، مرکز، چ اول، ۱۳۷۳
- احمدی، بابک: معمای مدرنیته، مرکز، چ اول، ۱۳۷۷
- اخوان ثالث، مهدی: بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج، چ سوم، ۱۳۷۶
- اخوان ثالث، مهدی: عطا و لقای نیما یوشیج، چ دوم، ۱۳۷۶
- اخوت، احمد: دستور زبان داستان، فردا، چ اول، ۱۳۷۱
- اخوت، احمد: کار نویسنده، فردا، چ اول، ۱۳۷۱
- افلاطون: جمهور، ترجمه فؤاد روحانی، علمی و فرهنگی، چ ششم، ۱۳۷۴
- افلاطون: دوره آثار افلاطون، ترجمه محمد حسن لطفی، رضا کاویانی، خوارزمی، چ اول، ۱۳۵۶
- ایگلتن، تری: پیش درآمدی بر نظریه ادبی، ترجمه عباس مخبر، مرکز، چ اول، ۱۳۶۸

ب

- بابا چاهی، علی: گزاره‌های منفرد در بررسی انتقادی شعر امروز ایران. نارنج. چ اول، ۱۳۷۷
- باختین، میخائیل و دیگران: سودای مکالمه، خنده، آزادی، گزیده و ترجمه محمدجعفر پوینده، آرست، چ اول: ۱۳۷۳.
- بارت، رولان: اسطوره، امروز، ترجمه شیرین دخت دقییان، مرکز، چ اول. ۱۳۷۵
- بارت، رولان، درجه سفر نوشتار، ترجمه شیرین دخت دقییان، هرمس، چ اول. ۱۳۷۸.
- بارت، رولان: نقد و حقیقت، ترجمه شیرین دخت دقییان، مرکز، چ اول. ۱۳۷۷.
- براهنی، رضا: بحران، رهبری نقد ادبی و رساله حافظ، ویستار، چ اول، ۱۳۷۵
- براهنی، رضا: خطاب به پروانه‌ها و چرا من دیگر شاعر نیستم، مرکز، چ اول. ۱۳۷۴.
- براهنی، رضا: طلا درمس (در شعرو شاعری) ۳جلد، ناشر: نویسنده، چ اول. ۱۳۷۱
- براهنی، رضا: کیمیا و خاک. مرغ آمین، چ دوم. ۱۳۶۶
- بقلی شیرازی، روزبهان: عبهرالعاشقین، تصحیح هانری کربن و محمد معین. منوچهری. چ سوم، ۱۳۶۶

پ

- پالمر، ریچارد. ا: علم هرمنوتیک، هرمس، چ اول، ۱۳۷۷
- پورنامداریان، تقی: خانه‌ام ابری است، سروش، چ اول، ۱۳۷۷
- پوینده، محمدجعفر (مترجم): جامعه، فرهنگ، ادبیات: لوسین گلدمن (مجموعه مقالات)، چشمه، چ اول، ۱۳۷۶

ت

- تاویه، ژان ایو: نقد ادبی در قرن بیستم، ترجمه مهشید نونهالی، نیلوفر، چ اول. ۱۳۷۸
- ترابی، علی اکبر: جامعه‌شناسی ادبیات، نوین، چ اول، ۱۳۷۰

ج

- جزئی، حشمت: ده شاعر نامدار قرن بیستم، با مقدمه رضا براهنی، مرغ آمین، چ اول، ۱۳۷۲
- جعفری، مسعود: سیر رمانتیسیم در اروپا، مرکز، چ اول، ۱۳۷۸
- جهاننگلو، رامین: مدرن‌ها، مرکز، چ اول، ۱۳۷۶

چ

- چامسکی، نوآم: زبان‌شناسی دکارتی، ترجمه احمد طاهریان، هرمس، چ اول، ۱۳۷۸
- چامسکی، نوآم: ذهن و زبان، ترجمه کورش صفوی، هرمس، چ اول، ۱۳۷۷

ح

- حق‌شناس، علی محمد: مقالات ادبی و زبان‌شناختی، چ اول، ۱۳۷۰
- حقوقی، محمد: شعر نو از آغاز تا امروز، ثالث، ۲ جلد، چ اول، ۱۳۷۷

د

- دامادی، سید محمد: نقد ادبی، علمی، چ اول، ۱۳۷۵
- دانشور، سیمین: شناخت و تحسین هنر، کتاب سیامک، چ اول، ۱۳۷۵
- دهباشی، علی: به نرمی باران (جشن‌نامه فریدون مشیری)، علمی، شهاب شاقب، چ اول، ۱۳۷۸
- دهقانی، محمد: وسوسه عاشقی، برنامه، چ اول، ۱۳۷۷

ر

- رؤیایی، یدالله: مسائل شعر، مروارید، چ اول، ۱۳۵۷
- رؤیایی، یدالله: هلاک عقل به وقت اندیشیدن، نیلوفر، چ اول، ۱۳۵۷
- ریچارد، آی، اصول نقد ادبی، ترجمه سعید حمیدیان، علمی و فرهنگی، چ اول، ۱۳۷۵

ز

- زریاب، عباس: آینه جام، علمی، چ اول، ۱۳۶۸
- زرین‌کوب، حمید: چشم‌انداز شعر نو فارسی، توس، چ اول، ۱۳۵۸
- زرین‌کوب، عبدالحسین: شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب، علمی، چ پنجم، ۱۳۷۰
- زرین‌کوب، عبدالحسین: نقش بر آب، معین، چ اول، ۱۳۶۸

س

- سارتر، ژان پل: ادبیات چیست؟ ترجمه ابوالحسن نجفی، مصطفی رحیمی، زمان، چ اول
- شعاری، جلال: عشق صوفیانه، مرکز، چ اول، ۱۳۷۴

۲۱۲ * ترانه آبی زندگی

- سعید، ادوارد: جهان، متن، منتقد، ترجمه اکبر افسری، توس، چ اول، ۱۳۷۷
- سلان، رامان: راهنمایی نظریه ادبی معاصر، ترجمه عباس مخبر، طرح نو، چ اول، ۱۳۷۲

ش

- شهرد، آن: مبانی فلسفه هنر، ترجمه علی رامین، علمی و فرهنگی، چ اول، ۱۳۷۵
- شفیع کدکنی، محمدرضا: ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت، توس، ۱۳۵۹
- شفیع کدکنی، محمدرضا: صور خیال در شعر فارسی، آگاه، چ سوم، ۱۳۶۶
- شفیع کدکنی، محمدرضا: موسیقی شعر، آگاه، چ دوم، ۱۳۶۸

ص

- صفوی، کوروش: از زبان شناسی به ادبیات (جلد اول، نظم)، چشمه، چ اول، ۱۳۷۳

ض

- ضیف، شوقی: پژوهش ادبی، ترجمه عبدالله شریفی خجسته، علمی فرهنگی، چ اول، ۱۳۷۶

ع

- عرفان، سعید: گزارش های فلسفی در نقد ادبی، ترجمه دکتر نصرالله امامی، دانشگاه شهید چمران، چ اول، ۱۳۷۶
- علوم مقدم، مهیار: نظریه های نقد ادبی معاصر، سمت، چ اول، ۱۳۷۷

غ

- غریب، رُز: نقد بر مبنای زیبایی شناسی، ترجمه نجمه رضایی، آستان قدس رضوی، چ اول، ۱۳۷۸

ف

- فرای، نورتراپ: تحلیل نقد، ترجمه صالح حسینی، نیلوفر، چ اول، ۱۳۷۷
- فرهادپور، مراد: عقل افسرده، طرح نو، چ اول، ۱۳۷۸

فهرست منابع و مآخذ * ۲۱۵

- فلکی، محمود: نگاهی به شعر نیما، مروارید، چ اول، ۱۳۷۳
- فوتی، ورونیک. م: هیدگر و شاعران، ترجمه عبدالعلی دستغیب، پرسش، چ اول، ۱۳۷۶
- فورست، لیلیان: رمانتیسیم، ترجمه مسعود جعفری، چ اول، ۱۳۷۵

گ

- کاسیرر، ارنست: زبان و اسطوره، ترجمه محسن ثلاثی، نقره، چ اول، ۱۳۶۷
- کاسیرر، ارنست: فلسفه روشنگری، ترجمه نجف دریابندری، خوارزمی، چ
- کورتز هوی، دیوید: حلقه انتقادی، ادبیات، تاریخ و هرمنوتیک فلسفی، ترجمه مراد فرهادپور، گیل، چ اول، ۱۳۷۱

گ

- گیبتر، ریتا: هفت صدا، ترجمه نازی عظیمی، آگاه، چ اول، ۱۳۵۷

ل

- لنگرودی، شمس: تاریخ تحلیلی شعر نو، ۴ جلد، مرکز، چ اول، ۱۳۷۸
- لوکاج، جورج: تاریخ و آگاهی طبقاتی، ترجمه محمدجعفر پوینده، تجربه، چ اول، ۱۳۷۷

م

- ماهرویان، هوشنگ: مدرنیته و بحران، صدای امروز، چ اول، ۱۳۷۸
- محمدی، محمدرضا: آواز چگور (بررسی زندگی و شعر اخوان ثالث)، ثالث، چ اول، ۱۳۷۷
- مختاری، محمد: انسان در شعر معاصر، توس، چ اول، ۱۳۷۲
- مختاری، محمد: هفتاد سال عاشقانه، تیراژه، چ اول، ۱۳۷۸
- مشیری، فریدون: گذری و نظری بر احوال فریدون مشیری، نشر کتاب، چ اول، ۱۳۷۷
- مشیری، مهشید: چهل سال شاعری، چ اول، ۱۳۷۵
- موحد، ضیاء: سعدی، طرح نو، چ دوم، ۱۳۷۴
- مهاجرانی، یدالله: زبان و اندیشه و فرهنگ، هرمس، چ اول، ۱۳
- موذن، عطاالله: افسانه نیما، اطلاعات، چ دوم، ۱۳۷۷
- میلانی: عباس: تجدد و تجدّدستیزی در ایران، آتیه، چ اول، ۱۳۷۸
- مینوی، مجتبی: نقد حال، خوارزمی، چ سوم، ۱۳۶۷

ن

- نظامی عروضی، احمد بن عمر بن علی: چهارمقاله، تصحیح: محمد قزوینی، به اهتمام: محمد معین، دانشگاه تهران، ۱۳۴۶

و

- ولک، رنه: تاریخ نقد جدید (۴ جلد)، ترجمه سعید ارباب شیرانی، ج ۲، نیلوفر، چ اول، ۱۳۷۴
- ولک، رنه و...: نظریه ادبیات، ترجمه ضیاء موحد، پرویز مهاجر، علمی و فرهنگی، چ اول، ۱۳۷۳

ه

- هاوکس، ترنس: استعاره، ترجمه فرزانه طاهری، مرکز، چ اول، ۱۳۷۷
- هگل، گ. و. ف: خدایگان و بنده، ترجمه و پیشگفتار از حمید عنایت، خوارزمی، چ چهارم، ۱۳۶۸

ی

- یعقوب شاهی، نیاز: عاشقانه‌ها، هیرمند، چ اول، ۱۳۷۷
- یوسفی، غلامحسین: چشمه روشن، علمی، چ اول، ۱۳۶۹
- یوشیج، نیما: درباره شعر و شاعری، به کوشش سیروس طاهباز، دفترهای زمانه، چ اول، ۱۳۶۸