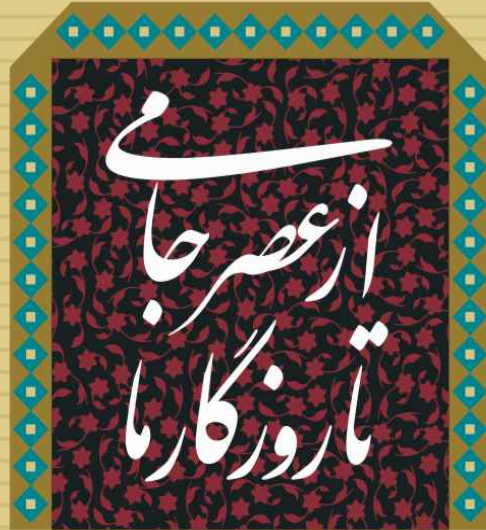




محدثا شیعنی کدنی

# ادبیات فارسی



ترجمہ حجت اللہ ایل صیل





# ادبیات فارسی

از عصر جامی تا روزگار ما

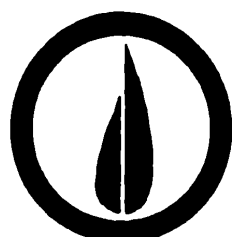


دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی

# ادبیات فارسی

از عصر جامی تا روزگار ما

ترجمهٔ حجت‌الله اصیل



نشرنی

شفیعی کدکنی، محمدرضا، ۱۳۱۸ -  
ادبیات فارسی از عصر جامی تا روزگار ما / محمدرضا شفیی  
کدکنی؛ ترجمه حجت‌الله اصیل. - تهران: نشر نی، ۱۳۷۸.  
۱۲۶ ص.

ISBN 964-312-449-5

Persian literature from the time  
Jami to the present day. عنوان اصلی:

۱. ادبیات فارسی - قرن ۹ ق. - ۱۴ - تاریخ و نقد. الف. اصیل،  
حجت‌الله، ۱۳۱۶ - مترجم. ب. عنوان.  
۴ الف ۷ ش / PIR ۳۴۷۵  
۱۳۷۸



نشر نی

نشانی: تهران، خیابان انقلاب، خیابان دانشگاه، کوی آشتیانی، شماره ۲۴  
صندوق پستی ۵۵۶ - ۱۳۱۴۵، نشر نی  
تلفن ۵ و ۶۴۱۳۴۴۳

دکتر محمدرضا شفیی کدکنی

ادبیات فارسی

از عصر جامی تا روزگار ما

Stanford University Press, 1995

ترجمه حجت‌الله اصیل

• چاپ اول ۱۳۷۸ تهران • تعداد ۲۲۰۰ نسخه • لیتوگرافی غزال • چاپ غزال

ISBN 964-312-449-5

شابک ۹۶۴-۳۱۲-۴۴۹-۵

Printed in Iran

همه حقوق چاپ و نشر برای ناشر محفوظ است

## فهرست مطالب

۷	یادداشت مترجم
۱۱	فصل یکم - عصر تیموری (عصر چستان، تصنع و تکرار)
۱۱	اشاره
۱۵	عصر جامی
۲۱	نقد ادبی و ذوق معاصر
۲۳	نثر فارسی در عهد جامی
۲۵	فصل دوم - عصر صفوی (سبک هندی)
۲۶	سبک وقوع
۳۲	سبک هندی
۵۲	نثر فارسی در این دوره
۵۵	فصل سوم - دوره قاجار (دوره بازگشت و تکرار)
۵۶	ویژگی های سبک بازگشت
	نثر فارسی در این دوره (از پایان عصر صفوی تا آغاز
۶۶	جنبش مشروطیت)
۶۹	فصل چهارم عصر مشروطه (ادبیات زندگی - ادبیات مردم)
۷۱	شعری که زندگی است
۷۲	ویژگی های شعر مشروطه
۸۲	نثر دوره مشروطه

۸۵	فصل پنجم - پس از کودتای ۱۲۹۹ (طلیعه زمستان سیاه)
۸۸	جریان‌های شعر فارسی
۹۱	نیمایوشیح و تجربه‌هایش
۹۷	فصل ششم - پس از جنگ جهانی دوم (دوره گسترش تجربه و نوآوری)
۹۸	شعر پس از جنگ جهانی دوم
۱۰۴	داستان‌نویسی نو در ایران
۱۱۲	ادبیات نمایشی در ایران معاصر
۱۱۷	نمایه



## یادداشت مترجم

این کتاب، ترجمه‌ اثری است از استاد فرزانه دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی که سالها پیش برای استفاده‌ انگلیسی‌ زبانان به زبان انگلیسی نوشته شده و به صورت شش فصل از کتاب ادبیات فارسی از آغاز دوره اسلامی تا روزگار مامتشر شده بود. از آنجا که مترجم نکات سودمند بسیاری در اثر دید، سه سال پیش از استاد شفیعی کدکنی اجازه خواست تا آن را به فارسی برگرداند.

پس از فراهم آمدن نمونه چاپی ترجمه چند اشکال کوچک در آن دیده شد که متأثر از متن اصلی بود. مترجم ناگزیر از استاد چاره‌جویی کرد و ایشان در پاسخ خود گره‌ها را گشودند و نیز از سر فروتنی و امانتداری مطلبی نوشتند که بی‌کم و کاست از نظر خوانندگان می‌گذرد:

«در این نوشته نثر زیبا و ادیبانه آن، نتیجه ذوق و احاطه استاد جورج مورین استاد یگانه آکسفورد است. بنده یادداشت‌های سر و دست شکسته‌ای به ایشان داده‌ام، و ایشان بدین شکل درآورده‌اند. بنابراین، همه شلختگی و نقص‌های فنی و علمی از بنده است، و هر چه نظم و سیاق و عبارت است از ایشان است. ای کاش می‌شد که در مقدمه شما این مطلب انعکاس یابد تا حق آن بزرگوار پس از بیست و چند سال گزارده آید.»

استاد شفیع‌ی به این نوشته بسنده نکرده در حاشیه‌ی نامه افزوده‌اند: «اگر مصلحت دیدید، این چند سطر را در مقدمه‌ی خودتان بگنجانید تا حق آن استاد گزارده شود.»

مترجم بر خود فرضی دانست که عین نوشته‌ی استاد را بیاورد. کتاب، ادب فارسی را از روزگار جامی، عصر تیموریان، تا روزگار ما دربر می‌گیرد، و در آن دوره‌های نظم و نثر بررسی شده است. نویسنده با تبحر و احاطه‌ای که بر موضوع دارند، بسیاری از راز و رمزهای شعر فارسی، به‌ویژه شعر سبک هندی، را بازگشوده‌اند و خواننده با خواندن کتاب، به‌روشنی درمی‌یابد که در این اثر کوچک نکته‌های باریک‌تر از موی فراوان است و از این حیث با بسیاری از آثار مفصل پهلومی‌زند. بحث در ویژگی‌های شعر هر دوره، آشکار ساختن نقاط قوت و ضعف آنها، شناساندن شگردهای شاعری و اوج و حضيض هنر شاعران و سرانجام، به‌دست دادن معیارهایی برای سنجش و شناخت نظم و نثر هر دوره از ارزش‌های کم‌مانند کتاب است.

سه فصل کتاب مشتمل بر دوره‌های مشروطه و پس از آن، سال‌ها پیش به قلم آقای دکتر یعقوب آژند به فارسی برگردانده شده بود، اما این مترجم نیز به‌خاطر حفظ جامعیت اثر و یک‌دستی زبان ترجمه، بار دیگر آن سه فصل را به فارسی برگرداند.

از آنجا که مخاطبان متن اصلی کتاب انگلیسی‌زبان بوده‌اند، نویسنده در همه جا تاریخها را به میلادی آورده است، اما مترجم آنها را به تاریخ هجری تبدیل کرده و در برابر قرن‌ها معادل هجری آنها را در میان دو کمان آورده است.

مترجم هر جا که توضیحی در پانویس داده آن را با حرف (م) مشخص کرده است.

تا جایی که میسر بوده، نقل قول‌ها از منابع اصلی آنها آورده شده تا اصالت مطلب حفظ شود. در چند مورد که منابع فارسی در دسترس نبوده

ترجمه مطلب آورده شده است.

مترجم بر خود فرض می‌داند که از استاد دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی که اجازه دادند کتاب را به فارسی برگرداند، و نیز اصل فارسی اشعار را کریمانه از حافظه سرشار و پربرکت خویش در حاشیه کتاب نوشتند و مترجم را از جستجو در منابع پراکنده و گاهی کمیاب آسوده ساختند، سپاسگزاری کند.

مترجم همچنین از آقای دکتر مسعود جعفری، ادیب، نویسنده و مترجم فرزانه که رنج بازخوانی و ویرایش دقیق و هوشمندانه ترجمه را قبول فرمودند، از دوست دیرینه، شاعر، پژوهنده و نویسنده گرانمایه آقای ولی‌الله درودیان که نخستین نمونه چاپی کتاب را به دقت مرور کردند و از آقای جعفر همایی مدیر فرزانه نشر نی و همکاران ایشان که به چاپ و نشر اثر همت گماشتند، صمیمانه سپاسگزاری می‌کند و شک نیست که مسئولیت نارسایی‌ها و کاستی‌های ترجمه با مترجم است و بس.

حجت‌الله اصیل

آذر ۱۳۷۷



## فصل یکم

### عصر تیموری

(عصر چیستان، تصنع و تکرار)

#### اشاره

می‌گویند عصر زرّین شعر فارسی با مرگ حافظ به سر آمد. این گفته در عین حال هم درست و هم نادرست است. اگر معیارهای ذوقی ما به محدودیت‌های تجویزی مقید نباشد، و اگر خود را آماده لذت‌بردن از اسلوب تازه‌ای سازیم که پس از مرگ حافظ رواج یافت، به تحقیق می‌توان گفت که در قلمرو شعر فارسی، همواره شاعرانی بزرگ بوده و هستند. هیچ‌گاه برای لذت‌بردن از شعر صائب دیر نیست، به شرط اینکه برای این کار آمادگی داشته باشیم. در کنار صائب شاعران دیگری نیز هستند که شعرشان ممکن است با همان معیار در تراز درخشان‌ترین گوهرهای ادب فارسی قرار گیرد.

به دیگر سخن، اگر از برخی از چهره‌های استثنایی ادب فارسی که در هفت سده نخستین دوران اسلامی ظهور کردند، یعنی فردوسی، خیّام، سنائی، عطار، مولوی، نظامی، خاقانی، سعدی، و حافظ چشم‌پوشیم، برجسته‌ترین شاعران عصر صفوی یا برجسته‌ترین شاعران معاصر از

شاعران دیگر کوچک‌تر نیستند. برای نمونه، صائب بسی بزرگ‌تر از خواجه و سلمان ساوجی و جامی است، و در روزگار ما نیز بهار و نیمایوشیج به هیچ روی کوچک‌تر از آنان نیستند.

پس از روزگار حافظ شعر فارسی، همچون نثر فارسی، از مراحل مختلفی گذشت. در این بررسی، شعر فارسی و نثر فارسی را جداگانه نقد می‌کنیم و می‌پژوهیم و با توجه به این واقعیت که نثر فارسی جز در روزگار ما درخشش ویژه‌ای نداشته، بررسی خود را با شعر که گل سرسبد کوشش هنری ایرانیان است، آغاز می‌کنیم.

✓ آنان که جامی را آخرین حلقه زنجیره شعر فارسی و خاتم الشعراء نامیده‌اند، مرتکب اشتباهی بزرگ شده‌اند. شاید درست این باشد که چنین عبارتی را برای حافظ به کار ببریم، زیرا پس از حافظ، هیچ شاعری پدید نیامد که بتواند در سطح او یا در سطح همتران او چون فردوسی، مولوی و خیام قرار گیرد. اما مسلماً شاعران بسیاری داشته‌ایم که بزرگتر از جامی بوده‌اند. با هر معیاری که به کار ببریم، صائب بسیار بزرگتر از جامی است، و در روزگار ما، بهار و به احتمال، برخی از شاعران معاصر نیز به هیچ‌رو، مقامی فروتر از جامی ندارند.

دانسته نیست که چه کسی نخست این نظر را مطرح کرد. هر که بوده، تا آنجا که تماس مستقیم با تاریخ شعر فارسی مطرح است، ناآگاه یا دارای اطلاعاتی ناقص بوده، و گفته او بیشتر بر سخنان تذکره نویسان استوار بوده که برخی شان، شعر دوره صفوی را نکوهیده‌اند. در فصل‌های بعد، نشان خواهیم داد که دیگرگونی در ذوق نقادانه روزگار قاجار، تنها در محدوده ایران معاصر، به نادیده گرفتن شعر دوره صفوی انجامید و از این‌رو، جامی آخرین شاعر بزرگ فارسی‌گوی شناخته شد. به احتمال، علت دیگر این اشتباه، صرفاً کلانی حجم آثار جامی است. چنانکه خواهیم دید جامی شاعری بسیارنویس بود، و کوشش خلاقه او حوزه‌های بسیار متنوعی از نظم و نثر را دربر می‌گیرد. اما در گستره نقد

شعر که به نوشته‌های عالمانه او کاری ندارد، جامی تنها به لحاظ آثار شعریش مورد نقد و بررسی قرار می‌گیرد، و با این معیار، به‌ویژه اگر به خلاقیت و ابداع وزن بدهیم، او بازنده خواهد بود.

هنگامی که زنجیره نمونه‌های شعر فارسی را در طول سده‌ها و اعصار مرور می‌کنیم، [می‌بینیم که] سده پانزدهم میلادی (سده نهم هجری) از لحاظ قله‌های شعری سترون است. این سده، شمار زیادی شاعر معمولی دارد، اما در میان آنان، هیچ چهره درخشانی دیده نمی‌شود؛ بدین سبب، بزرگی حجم مجموعه آثار جامی - در شعر و رشته‌های دیگر - چنین چشمگیر است، و او را قله شعری این سده می‌نمایاند. اما تاریخ تحول ادبیات، شماره و محاسبه و سال نمی‌شناسد. چه بسا که در خلال چند سده هیچ قله‌ای پدید نیاید و در یک سده، چندین قله ظهور کند.

به نظر من، در تاریخ ایران و آسیای مرکزی، عوامل اجتماعی، اقتصادی و سیاسی چنان پیچیده و مبهم است که هیچ دلیل قانع‌کننده‌ای برای فراز و نشیب‌های ادب فارسی در سده پانزدهم میلادی (نهم هجری) نمی‌توان یافت. به‌طور کلی می‌دانیم که پیدایی و رشد نبوغ تا حد زیادی محصول پیشامدهای تاریخی است - اما توجیه این پدیده موضوعی کاملاً پیچیده است و گمان نمی‌کنم روند ادبیات به‌گونه‌ای باشد که بتواند به توجیهاتی که می‌خواهد پیدایی و رشد نبوغ را به حمایت دربارها و رفاه اقتصادی (و برعکس) ربط دهد، پاسخ بدهد.

عناصر آفرینش ادبی بسیار پیچیده است و نقشی که عواملی مانند رفاه اقتصادی و حمایت دربارها بازی می‌کنند، به هیچ‌رو، روشن نیست، حتا اگر به آفرینش ادبی کمکی هم کرده باشند، ارتباط آنها بر ما آشکار نیست و تنها می‌توان تحول ادبی را تا جایی که به دیگرگونی زندگانی اجتماعی ربط دارد تحلیل کرد؛ و چون معرفت ما بر دیگرگونی زندگانی اجتماعی آن عصر ناچیز است، نتیجه‌گیری درباره پیوند ادبیات با زندگانی و دیگرگونی‌های آن به هیچ‌رو، کاری آسان نیست.

مسلم است که با مرگ تیمور (۸۰۷ ه. ق)، فروپاشی امپراتوری پهناور او آغاز گشت، و مراکزی که پس از او قدرت سیاسی را به دست گرفتند و ادب فارسی در کنف حمایت آنها رشد و پیشرفت کرد متعدد بود، و پس از چندی، افزون بر هند و عثمانی، که بزرگترین جولانگاه خارجی ادبیات فارسی بودند، در آسیای مرکزی و ایران (تبریز، فارس، عراق، هرات) مراکز متعددی پدید آمد.

از میان پسران تیمور، شاهرخ قدرت را در کرسی هرات به دست گرفت (۸۰۷ - ۸۵۰ ه. ق) و در حقیقت، قدرت تیمور تا حدّ زیادی در شخص او ادامه و استحکام یافت؛ وی در حدود نیم قرن فرمانروایی کرد و چنانکه می دانیم، در هنر و ادبیات صاحب درک و ذوق بود.

سایر شاهزادگان تیموری نیز از این حیث با او قابل سنجش یا حتّاً از وی برتر بودند. برخی از آنان به ادبیات گرایش داشتند و برخی شان نیز در خوش نویسی و نقّاشی استعداد درخشان نشان دادند، درحالی که دربارهای پیش از عصر تیموری تنها به شاعران (و گاهی به دانشمندان) توجّه داشتند. این مرکز سیاسی خراسان به تماشاگاه همه هنرهای اسلامی تبدیل شد و نقّاشان، خوش نویسان، صحّافان، تذهیب کاران کتاب، شاعران و ادیبان در آنجا گرد آمدند، و چنانکه می دانیم، مکتب هرات از جمله درخشان ترین مکتب های هنر اسلامی به شمار می رود.

شاید تصور شود که پراکندگی استعدادهای در حوزه های متعدد هنری یکی از علل نبود تحوّل و پیشرفت در هنر شاعری بوده است. نیاز به گفتن نیست که شعر فارسی نگارخانه ای از همه هنرهای ایران است؛ و در این عصر، بخش متنوعی، از هنرها برای خود مقام و موقعیت انفرادی به دست آورده کمابیش از هنر شاعری جدا گشتند. در این عصر، در سنجش با حجم زیاد شعر دوران پیشین و با در نظر گرفتن افول ناگزیر هنرهای دیگر، تقاضا برای این گونه هنرها بر شعر پیشی گرفت. و علت آن بود که شعر خوب، فراوان و به آسانی در دسترس خواننده بود،



در حالی که نقاشی، مینیاتور و موسیقی بسیار کم بود. به همین دلیل این هنرها رواج و رونق گرفت. به هر حال، رایجی خطرناک است که زادن و بالیدن یک شاخه هنر را برای شاخه دیگر زیانمند بدانیم.

### عصر جامی

شعر فارسی در عصر شاهرخ شخصیت برجسته‌ای حتّا در حد عبدالرحمان جامی نیافرید. برخی از منتقدان معاصر، این نیم سده را در تاریخ ادبیات فارسی، سرآغاز افول دانسته‌اند. برجسته‌ترین شاعران این نیم سده عبارتند از: شیخ آذری طوسی (فوت ۸۶۵ ه.ق)، خیالی بخارایی (فوت ۸۵۰ ه.ق)، ابن حسام (فوت ۸۷۴ ه.ق)، امیرشاهی سبزواری (فوت ۸۵۷ ه.ق)، عصمت بخارایی (فوت ۸۲۸ ه.ق)، کاتبی ترشیزی (فوت ۸۳۸ ه.ق)، شاه نعمت‌الله ولی (فوت ۸۳۴ ه.ق)، یحیی سبیک نیشابوری (فوت ۸۵۲ ه.ق) و لطف‌الله نیشابوری (فوت ۸۱۲ ه.ق). شعر این شاعران، با معیارهای عصر ما ارزش هنری ویژه‌ای ندارد، با این حال، آنان با معیارهای عصر خویش، بیشتر استادان شعر کهن را حتّا به شاگردی خود نیز قبول نداشتند. سرمشق‌های شعری این عصر عبارت بودند از حافظ، امیر خسرو دهلوی، حسن دهلوی و سلمان ساوجی و در عرفان جلال‌الدین مولوی.

در این نیم سده، شعر فارسی، خواه از دید زمینه‌های احساسی و عاطفی و صور خیال خواه حتّا از دید زبان شعر و ملاحظات مربوط به قالب و جنبه‌های بیرونی، روی به افول دارد. مضامینی که شاعران سعی در کشف آن دارند، بیشتر شرح مضامینی است که نویسندگان کهن به کار برده‌اند. درحقیقت، چه بسا که شخص و سوسه شود تصور کند که در نقد ادبی آن عصر، اصلی بدین مضمون رواج داشته است: «خلاقیت شاعرانه باید محدود به تعبیر و تفسیر آثار نویسندگان کهن باشد، بطوری که بتوانیم ناگهان در همان زمینه‌های شاعران کلاسیک و در تمام دنیا‌هایی که از آن

بی خبر بودند، ظاهر شویم.»

در ایران، نقد ادبی سابقه نوشتاری روشنی نداشته، با وجود این، نشانه‌های وجود یک سنت نقد شفاهی در میان شاعران و ادیبان هست. در آن نقد شفاهی، اساس، شکل و قالب اثر بوده‌است.

هر چند باید در نظر داشت که رویکرد آنها به قالب، برای کسانی که به حواشی دواوین شاعران کلاسیک اشاره داشتند، مقید به نوعی معمّاسازی بود. آنان معانی را در شعر کلاسیک همچون لوح محفوظ ازلی و ابدی و ثابت می‌پنداشتند و تصور می‌کردند که هر کوششی باید در سایه این نمونه‌های اسطوره‌ای صورت بگیرد. آنان چنین می‌اندیشیدند که «هر چه بیشتر سوراخ سنبه‌های این مضامین منجمد را کشف کنیم، بر مهارت شعریمان افزوده می‌شود.»

این ویژگی، بیشتر در عهد شاه‌رخ و در نیمه دوم سده پانزدهم میلادی (سده نهم هجری) غالب بود، و زیر تأثیر آن، معیار ارزش‌ها و نقد ادبی در حول ترفندهای شگفت و بی‌روح و تردستی‌های فنی می‌گشت. برای نمونه، شعرهایی با وزن‌های مختلف و انواع لغزها و ماده تاریخ (که بیشتر به افسونگری و شعبده‌بازی می‌ماند تا به شعر) از این دست بود، این ویژگی‌ها را می‌توان در لابلاهای صفحات تذکره‌ها یافت، اما شاید روشن‌ترین سند درباره تاریخ ادبیات فارسی و اوضاع فرهنگ و اندیشه در ایران و آسیای مرکزی در اواخر این عصر، کتابی باشد که اخیراً در اتحاد شوروی و ایران انتشار یافته است. از خلال صفحات این کتاب می‌توان روح مردم آن روزگار و ذوق و معیار نقّادی و احساس هنریشان را دریافت. یک مورد از این ویژگی، داستانی است که واصفی درباره شاه و دربار او نقل می‌کند. شاه از ادیبان حاضر در دربار می‌پرسد: «مجموع ابیات جامی چند بیت است؟» آنان در پاسخ می‌گویند «بین ۹۰۰۰۰ تا ۱۰۰۰۰۰ بیت.» شاه آنگاه توضیح می‌دهد که «منظور من اشعاری است که وی به اعتبار آنها از دیگران ممتاز است؟» مردی که مخاطب شاه است، سکوت

می‌کند و شاه همان پرسش را از واصفی (نویسنده کتاب بدایع الوقایع) می‌کند. واصفی می‌گوید: «من باید بروم و چند روزی در دیوان او تفحص کنم.» وی پس از چند روز مطالعه، چند شعر پرتصنع او را برمی‌گزیند (که در صفحات ۴۴۱-۴۵۴ کتاب او، چاپ تهران بنیاد فرهنگ ایران دیده می‌شود). این اشعار از مقوله شعر حقیقی نبود و تنها اشعاری خشک و پرتصنع و بی‌محتوا بود. روز بعد شاه می‌گوید «مولانا قتیلی (شاعر درباری دیگری که حضور دارد) منتخبی از [شعر جامی] فراهم آورد.» قتیلی پس از ده روز، ده شعر برمی‌گزیند که با برگزیده واصفی یکی بوده‌است. نویسنده کتاب خاطر نشان می‌کند که این امر رویدادی بی‌سابقه بوده‌است (ج ۱، ص ۳۵۰). برای به دست دادن معیار بیشتر، می‌توانیم داستانی دیگر را از همان کتاب بررسی کنیم. در دربار سلطان یعقوب آق‌قویونلو (۸۸۳-۸۹۶ ه.ق) درباره شاهنامه بحث می‌شود. قاضی عیسی، صدراعظم الغیبیگ می‌گوید «من هر چه تفحص [و تفرس] نمودم، در شاهنامه زیاده از شصت بیت که از اتیان به مثل آن، دیگری عاجز آید، نیافتم» (ج ۱، ص ۳۵۰). این دو داستان نماینده ذوق مردم آن عصر است، و نشان می‌دهد که همه توجه آنان متمرکز بر تکنیک و تردستی بوده‌است. نویسنده بارها می‌گوید که اساس هنر شاعری «غنای فن و تردستی است.» پس این تصویری حقیقی از ذوق مردم آن عصر است؛ اگر می‌خواستیم با توجه به چنین وضعی داوری روشنی بکنیم. درحقیقت باید جامی را «بزرگترین شاعر» و «خاتم الشعرای ایران» بنامیم، اما چنانکه خواهیم دید. ادبیات فارسی بدین حال نماند، و تحولات دیگری در آن پدید آمد.

نورالدین عبدالرحمان جامی (۸۱۷-۸۹۸ ه.ق) در خرجرد، از روستاهای جام خراسان، به دنیا آمد و در هرات درگذشت. او در هرات به مقام والای ادبی، دینی و عرفانی دست یافت، و از سوی حکیمان و دولتمردان به غایت حرمت یافت. بی‌شک، جامی در فضل و شمار آثار

علمی و ادبی در روزگار خود بی‌همتا بود. حجم آثار وی در زمینه شعر صوفیانه و دیگر موضوعات مرسوم، در خور توجه است. جامی در تصوف پیرو محیی‌الدین ابن‌عربی بود و بر برخی از آثار او شرح نوشته است. اندیشه ابن‌عربی پیش از جامی به عرصه تصوف و ادب ایران راه یافته بود، اما جامی در عصر خود از مهمترین شخصیت‌هایی بود که در تبلیغ اندیشه‌های او کوشید.

نخست باید آثار شعری جامی را برشمردیم که شامل دیوان غزلیات و قصاید و چند مثنوی است که جنبه عرفانی و داستانی دارند. قصاید و غزل‌های او به پیروی از سبک شاعران کلاسیک سروده شده و به‌طور کلی هیچ مضمون تازه‌ای در آنها دیده نمی‌شود؛ با وجود این، شعر او از بازگویی صرف مضامین اسلافش انحرافی مشخص دارد، و نیز وی در قیاس با برخی از معاصرانش از حال و هوای شاعرانه و صداقت کمتری برخوردار است. مضامین صوفیانه در غزل‌های او، همان‌هایی است که در شعر شاعران کلاسیک (مولوی، حافظ، سنایی، عطار) دیده می‌شود. اما وی حتا در کاربرد مواد و مصالح شعری، هیچ کوششی برای نوآوری و به‌کمال رسانیدن شعر خویش نکرد. شاید با کمی سختگیری بتوان مطلب را چنین بیان کرد. شخص می‌تواند به جای دیوان جامی، دیوان شاعران پیش از او را بخواند، و چیزی از دست ندهد. برای نمونه، یادآوری می‌کنیم که جامی نخستین غزل دیوان حافظ را شش بار تقلید و تکرار کرده است. این موضوع از ریخت و اسلوب شش غزل دیوان او آشکار می‌شود. و در هیچ‌یک از آنها نمی‌توان تک‌بیتی یافت که نشانی از روح شاعر یا طرز فکر فردی او داشته باشد. آنچه در شعر جامی بازتابیده، روح عصر وی با همه ضعف‌های ذاتی در ذوق شعری آن روزگار است.

بی‌شک، مثنوی‌های جامی که مشتمل بر هفت منظومه به‌نام

هفت‌اورنگ است، بهتر از دیوان قصاید و غزلیات او تلقی شده است:

۱. نخستین این هفت منظومه. سلسله‌الذهب است که وزن آن مانند

حدیقه سنایی است و شامل سه دفتر است. موضوع این مثنوی تصوّف، زهد و اخلاق است، و در جای جای آن عقاید اسلامی مورد بحث قرار می‌گیرد و نیز به بحث در جبر و رضا و موضوعات مشابه پرداخته می‌شود.

۲. دومین مثنوی هفت‌اورنگ، سلامان و ابدال است، که مبتنی بر مآخذ یونانی است و در کتاب‌های حکیمان مسلمان چون ابن‌سینا، خواجه نصیرالدین [طوسی] و دیگران به آن ارجاع شده است. ترجمه فیتز جرالذ از این کتاب مشهور است، و می‌توان گفت که یکی از بهترین آثار جامی است.

۳. تحفة الاحرار که اسلوب آن تقلیدی است از مخزن الاسرار نظامی و مطلع‌الانوار امیرخسرو دهلوی. این مثنوی، مشتمل بر موضوعات اخلاقی و حکایات و گفتارهای صوفیانه است.

۴. سجة‌الابرار که در اصول طریقت تصوف است.

۵. یوسف و زلیخا که یکی از مشهورترین آثار جامی است و می‌توان گفت از میان همه کسان که این داستان را به نظم آورده‌اند، جامی برترین است.

۶. لیلی و مجنون که در همان بحر لیلی و مجنون نظامی سروده شده، اما به هیچ‌روی، به پای سرمشق خود نمی‌رسد.

۷. خردنامه اسکندری که مشتمل است بر تاریخ اسکندر بزرگ و داستان‌هایی درباره او.

بر روی هم، مثنوی‌های جامی از دیوان غزل‌ها و قصاید او بهتر است. و از میان مثنوی‌هایش، سلامان و ابدال و یوسف و زلیخا بهترینند.

در روزگار جامی شاعران بسیاری می‌زیستند، که حتّاً اگر موضوع مطالعه ما بودند نیز یاد کردن نام همه آنان دشوار بود. امیر علیشیر نوایی که به علت پدید آوردن آثاری به زبان اوزبک، پایه‌گذار ادبیات اوزبکی به‌شمار می‌رود، هواخواه جامی بود. یکی از دیوان‌های اشعار او به فارسی و دیگری به ترکی است. به‌طور کلی، ویژگی بیشتر شاعران این دوره (در مورد آثار جامی و شاعران معاصر او نیز چنین می‌توان گفت) را می‌توان به‌عنوان تکرار مضامین شاعران سده‌های سیزده و چهارده

(سده‌های هفتم و هشتم هجری قمری) و آراستن و دادن زرق و برق دوباره به صور خیال (که امروزه کلیشه‌ای بیش محسوب نمی‌شود) سده‌های پیش جمع‌بندی کرد. ذوق هنری در سرودن غزل که مایه عاشقانه دارد، بیشتر است. در همه این غزل‌ها می‌توان تهرنگی از عرفان بی‌روح و بی‌جلوه‌ای را مشاهده کرد.

عاشق و معشوق در این غزل‌ها حالتی بیمارگونه دارند. اگر کسی شعر این دوره را با دید علمی مطالعه کند، معلوم می‌شود که از عشق واقعی تهی است. عاشقان انباشته از خودآزاری‌ها و معشوقان (چه مذکر چه مؤنث) همانندند، و در پی آزرده شدن عاشق خویش و گرفتار نوع بدی از دیگر آزاری (سادیسیم)‌اند.

در زبان این دوره، کمابیش رد پای از زبان کوچه و بازار دیده می‌شود، اما نه در حدی سزاوار توجه، و هیچ انحراف یا جدایی از هنجاریهای نهادینه یا کلیشه‌ای نحو فارسی در آن دیده نمی‌شود. اجزای جمله به طور کلی در موضع آشنا و پذیرفته خود قرار دارد، صور خیال کلیشه‌ای است و دایره واژگان شاعر بسی تنگ و محدود است. درحقیقت می‌توان گفت که دایره واژگان فعال در دیوان شاعران عصر، محدود به شماری واژگان خاص است که با ترکیب، همواره الگوها و انگاره‌های نویی می‌سازند. در غزل‌ها نوع احساس و عاطفه بسیار تصنعی است و در آن نشانه‌های انحراف جنسی، بسی بیشتر از اعصار پیش است.

برای بررسی نمایش کلمات و اسلوب به کارگیری صور شعری و به عنوان نمونه شعر وصفی، قصایدی که واصفی هروی درباره لاله، نرگس، بنفشه، غنچه و گل سروده به کفایت گویاست. شاعر در این قصیده، درحالی که نام این گل‌ها را در جایگاه «ردیف» نو قرار می‌دهد، همه تصاویر معمول و مرسوم را که با آنها تداعی می‌شود، از گنجینه شعر کلاسیک گردآورده، از نو به نظم می‌کشد. هسته اصلی همه این تصاویر در دیوان‌های شاعران کلاسیک موجود است؛ بدبختانه، واصفی

موفق نمی‌شود که این تصویرها را به گونه‌ای سنجیده و جذّاب و با زبان احساس و عاطفه فردی خویش به کار ببرد. در نتیجه، همه این تصاویر، یک به یک از پیش چشم خواننده می‌گذرند، در حالی که کاملاً بی‌روح و بی‌اثر به نظر می‌رسند، و اگر گاهی بر حسب اتفاق معنی و فکری در آنها دیده می‌شود، آن فکری است که شاعران کلاسیک که آن تصاویر را به مقتضای اندیشه به کار برده‌اند، پیشتر تجربه کرده بوده‌اند. برای نمونه، در همان قصیده واصفی (منقول در بدایع الوقایع، ج ۱، ص ۱۶۷) بیت

در این چمن چو ندید از وفا اثر لاله  
پیاله را نهد بر زمین دگر لاله

بوته لاله را مجسم می‌کند که گل آن به پیاله شراب می‌ماند. شاعر می‌گوید: چون لاله بی‌وفایی سرنوشت را دانسته، پیاله را به زمین نمی‌نهد و همیشه به نوشیدن می‌و مستی (فراموشی اندوهان) عمر می‌گذارد. این تصویر، با همان معنی که در آن مضمّر است، در بیت زیبایی از حافظ نیز دیده می‌شود.

مگر که لاله بدانست بی‌وفایی دهر  
که تا بزاد و بشد جام می زکف ننهاد

با قیاس این دو بیت، می‌توان به تفاوت استعداد هنری و توانایی بیان اندیشه این دو شاعر پی برد. در حقیقت، شعر این دوره را می‌توان تفسیری منظوم از تصاویر شاعرانه و مضامینی که شاعران کلاسیک به کار برده‌اند، ارزیابی کرد.

### نقد ادبی و ذوق معاصر

شاعران مورد بحث یعنی آنان که ممکن است در آن روزگار در نوع خود، سرمشق و نمونه بوده باشند، عبارتند از کاتبی نیشابوری، امیر خسرو

دهلوی، عبدالواسع جبلی، کمال اسماعیل، سلمان ساوجی و خود عبدالرحمان جامی. نویسنده بدایع الوقایع، داستانی می آورد که از فحوای آن می توان دریافت که کاتبی شاعری بزرگ و بی همتا به شمار می رفته است. واصفی در آن داستان می گوید که عبیدالله خان حاکم بخارا و بخشی از ماوراءالنهر، یک بار دست نوشته ای از کاتبی را که سال ها در جستجویش بود و آن را به دست آورده بود، بر فتح نیشابور رجحان می نهاد. وی به صراحت گفته بود: «این برایم از فتح نیشابور مهم تر است.» و به سبب علاقه شدیدی که به کاتبی داشت، به تمامی شاعران دستور داد که جوابیه هایی بگویند که با برخی از قصاید او برابری کند، یعنی درحقیقت از او تقلید کنند. وی همچنین درجایی دیگر چیستان ها و معماهای کاتبی را ستود و شاعران را ترغیب می کرد که معماهایی مانند معماهای کاتبی به نظم آورند.

از نقد ادبی آن روزگار، هیچ نمونه مکتوبی در دست نیست. اما برخی نقدهای شفاهی درباره اشعاری که در انجمن های شعرخوانی خوانده می شد، در بدایع الوقایع ثبت شده که واصفی آنها را به عنوان نقد و انتقاد در باب شعر برخی از معاصران خود عرضه کرده است. این نقدها طبعاً لغوی است و حتا وقتی که به نکته هایی درباره مضامین و معانی و کاربرد صور خیال می پردازد، منحصر به اجزاء منفرد است.

در این دوره، چیستان و معما، بخش اصلی هنر شاعری است و واصفی، بهترین شارح ذوق آن روزگار، هرگز از بیان هنر معماسازی خود و استادی خویش در این فن، باز نمی ماند. وی با غرور می گوید که چگونه معماها را بی آنکه به وی درباره شان توضیحی داده باشند، حل کرده است. و گاهی به سخت ترین روش ها آزموده شده اما سرانجام، از آزمایش سربلند بیرون آمده است.

واقعیت این است که در آن عصر چیستان و معما عالی ترین شکل هنر شاعری تلقی می شد. در ۱۸ ذیحجه ۹۱۹ ه.ق، هنگامی که عبیدالله خان



فرمانروای ماوراءالنهر از قرشی<sup>۱</sup> به بخارا آمد، خطاب به شاعران گفت: «لغز نوعی است از شعر که در میزان طبع به غایت موزون است و طبع مستقیمه را به وی میلی از حد بیرون.» (بدایع الوقایع، ج ۱، ص ۳۰۰). اما اصطلاح «طباع مستقیمه» در این دوره درباره کسانی صدق می‌کرد که به دور هم می‌نشستند و جز سرگرم ساختن خود با بحث درباره معما و حل آن کاری نداشتند. در واقع، آنها به معماهای خویش خرسند نبودند، بلکه از شعر حافظ نیز معماهایی استخراج می‌کردند (که روحش نیز از این‌گونه تفسیرهایی که از شعر او می‌کردند خبر نداشت) یکی از معاصران واصفی، از بیشتر ابیات دیوان حافظ معماهایی استخراج کرده است.

گویا امنیتی که چندی پس از هجوم مغول و تیمور پدید آمد، سبب شد که مردم از آسایش نسبی برخوردار شوند، و در نتیجه ساعات فراغت خود را صرف حل معما کنند. نیاز به گفتن نیست که چیستان و معما تا حدی وظیفه جداول کلمات متقاطع روزگار ما را انجام می‌داد.

### نثر فارسی در عهد جامی

عصر تیموری، همچنان که در زمینه شعر هیچ شاهکاری عرضه نمی‌دارد، در زمینه نثر نیز دارای ضعف و کاستی است. در این دوره، نوشته‌ای که دارای ویژگی راستین ادبی باشد، یا بتوان از شایستگی آن سخن گفت، وجود ندارد. تنها چند کتاب درباره دانش‌های زمانه، تاریخ و دین هست که از نظر خلاقیت ادبی، جز مقداری تصنع و بازی با کلمات چیزی در آنها دیده نمی‌شود. تاریخ‌نویسان آن عهد عبارتند از نظام‌الدین شامی (سده ۸ و ۹ ه.ق)، حافظ ابرو (فوت ۸۳۳ ه.ق)، شرف‌الدین علی یزدی (فوت ۸۰۸ ه.ق)، کمال‌الدین عبدالرزاق سمرقندی (۸۱۶-۸۸۷ ه.ق) و خواندمیر (فوت حدود ۹۴۲ ه.ق). نویسندگان حوزه دانش و فلسفه

۱. قرشی نامی است که مغولان به شهر نخشب دادند. م.

عبارتند از: صائِن الدین علی تُرکه (فوت ۸۳۶ ه.ق) و مولانا جلال الدین دوانی (۸۳۰-۹۰۸ ه.ق). باید افزود که بهترین نثر آن روزگار، در نفعات الانس و بهارستان (که تقلیدی از گلستان سعدی است) از آن عبدالرحمان جامی است.

بر روی هم، ویژگی کلی نثر این دوره، نبود نوآوری در زبان است، همچنان که در قلمرو صورت و شکل نیز کمترین نشانه‌ای از تازگی قابل وصف در آن دیده نمی‌شود. بهار در سبک‌شناسی (ج ۳، ص ۲۰۸) درباره نثر این عصر می‌نویسد:

نویسندگان این دوره، گاه در مقدمات کتب و خطب و فواتح و فصول تشبیب‌هایی به سبک قدیم می‌نویسند که از حیث سجع، قدری شباهت قدیم دارد، ولی از حیث جزالت و انسجام و سایر استادی‌ها در مرتبهٔ دون قرار دارد. لغات عربی بسیار کمتر از قدیم و شعر عربی و استدالات و تمثیل و مثل به‌ندرت در آن دیده می‌شود. متن کتب ساده و گاهی دارای رکاکت و سستی است. و این معنی در حبیب‌الستیر تألیف غیاث‌الدین خواندمیر دیده می‌شود. و نیز چیزهای تازه‌ای که در این عصر می‌بینیم، القاب و عناوین و پرچانگی‌هایی است که مؤلفین اخیر دورهٔ تیموری در اوایل کتب یا در تشبیب فصول دربارهٔ ممدوح معمول می‌دارند، که گاهی دو سه صفحه را باید عبور کرد، و از تپه‌ها و ماهورِ مدیحه‌ها و موازنه‌ها و مزدوجات و اسجاع و القاب یاوه و بی‌اصل باید گذشت تا به زحمت نام کسی را که مقصود نویسنده است، و کتاب به نام اوست به دست آورد!

در عرصهٔ واژگان، نثر این دوره مجموعه‌ای جدید از واژه‌های مغولی و ترکی فراهم آورده است. درحقیقت باید گفت که واژه‌های مغولی که اشاعهٔ آن در ادب فارسی از سده‌های پیش آغاز شده بود، در این دوره رایج‌تر گشت، یا در حدی گسترده آغاز به جانشینی واژه‌های دیگر کرد.

## فصل دوم

### عصر صفوی (سبک هندی)

برآمدن دودمان صفوی (۹۰۵ - ۱۱۳۵ ه.ق) را باید از جمله مهم‌ترین رویدادهای تاریخ چندهزارساله ایران دانست. شاید حکومت صفوی را بتوان بزرگترین حکومت ایرانی پس از اسلام به‌شمار آورد. از سامانیان، که در بخارا و ماوراءالنهر نخستین دودمان شاهی پس از فتح عرب را بنیاد نهادند، که بگذریم، باید گفت که حکومت صفوی نماینده نخستین جنبشی است که برای ایجاد کشوری مستقل به‌نام ایران و زیرفرمانروایی نژاد ایرانی، با هدف استقلال کامل (حتّاً استقلال مذهبی) پدید آمد. در ایران بزرگ، پس از مرگ تیمور چندین دودمان یا کرسی حکومت به‌وجود آمد؛ برخی از بازماندگان تیمور در ماوراءالنهر، خراسان و فارس فرمان می‌راندند و در آذربایجان و چند منطقه دیگر ترکمن‌های آق‌قویونلو و قره‌قویونلو حاکم بودند. شاه اسماعیل صفوی (۹۰۵ - ۹۳۰ ه.ق) با دانایی و دلیری و قابلیت ویژه تفکر و تأمل، موفق شد همه این قدرت‌های داخلی و خارجی (مانند دولت عثمانی) را پس براند و یک حکومت ملی فراگیر بنیاد نهد. در تمام دوران فرمانروایی صفویان، در ایران دیگرگونی‌های اجتماعی و فکری پدید آمد که بر عرصه‌های دین و دانش

و ادب اثر کرد. صفویان مذهب شیعه را - که از روزگاران کهن در ایران رایج بود، و در برخی از نقاط، مذهب اکثریت بود - رسمیت دادند. طبعاً همعنان با سازگار شدن مقامات رسمی با مذهب شیعه، نه تنها شعر و ادبیات، که در اینجا مورد بحث ماست، بلکه بسیاری از عوامل فرهنگی و فکری نیز دستخوش دیگرگونی شد.

از آنجا که صفویان برخاسته از آذربایجان بودند، و آذربایجان در زمان پیدایی آنان زبان ترکی را پذیرفته بود (زبان آذربایجان، پیش از ترکی، شاخه‌ای از زبان کهن ایرانی به نام آذری بود)، آنان به دو زبان فارسی و ترکی سخن می‌گفتند، اما چون سربازانشان از میان ترک‌زبانان انتخاب شده بودند، (و شاید به دلایل دیگر)، ترکی زبان دربار صفویان شد؛ با وجود این، تمام ادبیات این دوره، خواه نظم خواه نثر به فارسی است، به جز چند استثنا در شعر که از آن جمله اشعار شاه اسماعیل است با تخلص ختایی و به زبان ترکی.

### سبک وقوع

پس از روزگار جامی، شعر فارسی یکی از ژرف‌ترین و بنیادی‌ترین تحولات خود را آغاز کرد. این تحول کلی که سبک هندی نام گرفته، به درستی و به روشی پژوهشگرانه تحلیل نشده و اینک وقت آن است که کسانی در پرتو نقد جدید، که رواج بین‌المللی دارد، خود را وقف پژوهش درباره آن کنند. دوران عمده و اصلی سبک هندی، سده‌های یازدهم و دوازدهم هجری است، اما پیش از این دوره - و پس از آن نیز - برخی از شاعران نمونه‌هایی از این سبک شعر سروده‌اند.

پیش از پرداختن به عناصری از شعر فارسی که زیر سیطره سبک هندی دستخوش تحول شدند، و پیش از بحث در ریشه‌ها و پیشینه آن، ناگزیر باید فاصله زمانی میان عصر جامی و پیدایی سبک هندی را مورد بحث قرار دهیم. در این فاصله زمانی (یعنی از آغاز تا پایان سده دهم

هجری)، شعر فارسی به دلایلی که برای ما روشن نیست، حرکتی آگاهانه به سوی گونه‌ای نوآوری (یا دست‌کم دیگرگونی) و تا حدی سادگی از خود نشان داد. گفتی شاعران آگاهانه یا ناآگاهانه، دریافتند که در فاصله میان حافظ و جامی (و اندکی پس از این روزگار) شعر فارسی، جز تکرار کاری نکرده است. بنابراین آنها فکر می‌کردند که «باید در جست‌وجوی فتح دنیاهاى تازه برآمد، اما این دنیاهاى تازه را چگونه باید فتح کرد؟» گویا عملاً پاسخ این بود که شعر ناگزیر باید به تجربه زندگی نزدیک شود. شعر فارسی در همه تاریخ ادب فارسی، از تخیل شاعرانه نزدیک به تجربه، یعنی تصاویر آنات زندگانی بشری آغاز شده که نمونه برجسته آن را می‌توان در شعر عصر سامانیان و غزنویان، به‌ویژه در شعر فرّخی (تصاویر آنات عشق) و منوچهری (تصاویر آنات غرق شدن در زیبایی طبیعت) یافت. شعر فارسی عاشقانه (که بخش عمده آثار شعری ما را تشکیل می‌دهد)، پس از این دوران از اتکاء بر تجربه دور می‌شود و به دو قلمرو «تجرید و انتزاع» و «کلیت و عمومیت» روی می‌آورد، و بدین سان، از یک سو به علت رشد تصوف (که همه چیز را به سوی تجرید و کلیت سوق می‌دهد) و از دیگر سو، به علت اینکه سنت شعری کلاسیک، رنگ و بوی یک نمونه برتر و اسطوره ابدی به خود می‌گیرد، و سرمشق نسل‌های آینده می‌شود، تجربیات روزانه زندگانی که در شعر فرّخی و مانند او دیده می‌شود، اندک‌اندک به کلیشه عاشق و معشوق بدل می‌شود، و آنات زندگانی عاشق و معشوق خصلت عمومی پیدا می‌کند. در نتیجه، این تصوّر ایجاد می‌شود که «عشق» همه عاشقان یکسان و یگانه است و «معشوق» همه آنان نیز به همان علت یکی است. شاعران از حافظ تا جامی (و پس از او) جز شرح و بازگویی سروده‌های پیشینیان کاری نمی‌کردند، و درحقیقت به دلیل چنین شیوه اندیشه‌ای، تصوّر می‌کردند چیز دیگر نمانده که آنان انجام بدهند.

اما شاعران این دوره (سده دهم هجری) یعنی در فاصله زمانی جامی

تا پیدایی سبک هندی، جست‌وجوی برای گونه‌ای نوآوری را آغاز کردند و در شعر، پیشگام سبک و شیوه‌ای شدند که به‌رغم اینکه (در سنجش با تحوّل اساسی) ارزش ویژه‌ای نداشت، برخی کوشش‌ها را که در راه نوآوری شده نشان می‌دهد.

تذکره‌نویسان هندی (که برخی شان منتقدان برجسته‌ای بودند) این مکتب را «سبک وقوع» (شیوه وقوع‌گویی، وقوعیات) نامیدند. هدف اصلی بیانیه این سبک چنین است: «باید شعر را به تجربه زندگانی روزانه نزدیک کنیم، و از عشق عام، معشوق عام و هر چه مطلق است روی بگردانیم.» از دید ریشه‌شناسی نیز «وقوعیات» و «وقوع‌گویی» یک معنی دارند: در شعر، آن چیزی را بیان می‌کنیم که در تجربه زندگانی روزانه بر ما «واقع می‌شود.» دستاورد این شاعران، گامی به پیش بود: با وجود این، چون همه توجه خود را به این نکته متمرکز کردند که شعر موضوع تجربه و نوعی زندگانی انسانی است، به دور باطل زندگانی یک‌نواخت و بسته سده‌های میانه گرفتار شدند و تصوّر کردند که تجربه زندگانی چیزی نیست جز آنچه در رابطه عاشق و معشوق و در زیر سلطه عشق صورت می‌گیرد. حال آنکه اگر با دیده بازتری به موضوع می‌نگریستند، می‌توانستند موجد تحوّل اساسی در ادب فارسی شوند. اما بدبختانه بی‌قراری آنان برای اصلاح شعر، توجهشان را تنها به این جنبه محدود می‌کرد و همواره نمایی گسترده‌تر را از یاد می‌بردند. با این حال، آن مایه نوآوری که در آفاق شعر تغزلی این دوره تشخیص‌دانی است، در حدّ خود ستودنی و به منزله پلی است برای رسیدن به جنبشی بسیار اساسی‌تر به نام سبک هندی.

شاید بتوان سستی برخی از عناصر تصویری سبک وقوع را نقطه ضعف اساسی آن به حساب آورد. یعنی بگوییم که شعر از بیان صور خیال شاعرانه تهی است و شاعران دلمشغول هنرنمایی و تصنعی هستند که بر تقابل یا تضاد مبتنی است، نه نوع استعاره که هسته اصلی همه تصاویر شعر کلاسیک است. شاعران دوره بعد، این نقطه ضعف را تا حدّ

زیادی در شعر خود تصحیح کردند و ما در بحث از سبک هندی به موضوع باز می‌گردیم.

شاعران مکتب وقوع، در نوآوری چیز تازه‌ای به عناصر شعر فارسی نیفزودند. در حقیقت، می‌توان گفت که آنان از برخی جنبه‌های مزاحم مانند تصنع عجیب و غریب آن کاستند. از این روی، شعر فارسی را ساده‌تر کردند. بر روی هم، می‌توان گفت که تنها ویژگی ثابت شعر آنان، توجهی است که به حالات مختلف عاشقان و تجارب روزانه زندگانشان نشان می‌دهند. در واقع، این گرایش که در پی دلمشغولی‌های شعر دوره قبل برای دست‌یافتن به امر عام و کلی جلوه‌گر می‌شد، تا جایی که به عاشق و عشق و معشوق مربوط می‌شد، با ارزش بود.

ممکن است پرسیده شود که چرا شروع این تحوّل از غزل بود، و تنها در قلمرو تجربیات عاشقانه نمایان شد؟ پاسخ روشن است. پس از سده سیزدهم (سده هفتم ه.ق)، غزل بخش عمده پیکره شعر فارسی را می‌سازد، و شاعران این دوران، یا فقط غزل می‌گفتند و یا بخش بزرگی از آثار ادبی آنها را غزل تشکیل می‌داد. و چون همواره نخستین گام در راه تحوّل در عرصه محتوا برداشته می‌شود، و عشق، رایج‌ترین محتوای (موضوعات-معانی) قالب غزل است، آنان کار خود را با ریختن تجربیات عاشقانه در قالب غزل آغاز کردند، و در همین مرحله آغازین نیز متوقف شدند و بدین‌سان، مکتب وقوع برای آنان راهی به قالب‌های دیگر (قصیده، مثنوی، رباعیات) و محتواهای دیگر (وصف، طنز، عرفان) نگشود. این سبک یا مکتب که بیشتر حجم آثار شعری آن در قالب غزل است، نتوانست به سایر قالب‌ها و موضوعات شعر فارسی راه یابد، اما در غزل جهشی نسبتاً خوب داشت. مشهورترین شاعران سبک وقوع عبارتند از: لسانی شیرازی (فوت ۹۴۲ ه.ق)، شرف جهان قزوینی (۹۱۲-۹۶۸ ه.ق) ضمیری اصفهانی (فوت ۹۷۳ ه.ق)، مایلی هروی (فوت ۹۸۳ ه.ق)، محتشم کاشانی (فوت ۹۹۶ ه.ق)، وحشی بافقی

(۹۳۹-۹۹۱ ه.ق.)، حالتی ترکمان (فوت ۹۹۹ ه.ق.)، شانی تکلو (فوت ۱۰۲۳ ه.ق.)، وقوعی تبریزی (فوت ۱۰۱۸ ه.ق.)، نقی کمره‌ای (فوت ۱۰۲۹ ه.ق.) و ولی دشت بیاضی. اینان در سنجش با شاعران سده پانزدهم (نهم هجری) و سده نوزدهم (سیزدهم هجری)، (در ایران که شاعران از سبک هندی رویگردان شدند و به سبک شاعران کلاسیک روی آوردند) اشعارشان کمابیش حاوی تجارب شخصی شاعر بود.

کسانی که با زمینه شعر فارسی در سده پانزدهم (نهم هجری) آشنا نیستند، اصرار ما را بر نشان دادن اهمیت شاعران مکتب وقوع ناموجه می‌یابند. اما هرکس که شعر فارسی سده پانزدهم را بشناسد، تصدیق خواهد کرد که این شاعران، شعر را تا حدی با زندگانی درآمیختند. حتا اگر این زندگانی طبیعی و کارآمد نبود. در این بررسی، بحث ما متکی بر شواهد شعری نیست، با این حال، چند مثال بیجا نخواهد بود.

ز مدهوشی نفهمم هر چه گوید آن پری با من  
چو از بزمش روم، مضمون آن از دیگران گیرم

ویژگی‌های سبک وقوع در این بیت بازتاب یافته است. نخست اینکه موضوع شعر تجربه عاشقانه است؛ شاعر در شعر خود وضعیتی را وصف می‌کند که دچار آن بوده یعنی خود آن را تجربه کرده است، یعنی وضعیتی که در حضور معشوق از خود بیخود شده و سخنان او را در نمی‌یابد، یا به زبان ساده‌تر، نمی‌تواند سخن او را بشنود - سپس در بیرون مجلس از کسانی که در مجلس حضور داشته‌اند، معنی آن را می‌پرسد. دوم اینکه به جز مقداری اغراق (که اتفاقاً چندان جالب هم نیست) هیچ شگرد و صنعتی ندارد؛ بیت ساده است، و از لحاظ شگرد شعری صرفاً شامل وزن و قافیه است و کاملاً به زبان محاوره نزدیک است. باید به یاد داشت که شاعران مشهور این سبک (که نام بیشترشان در بالا یاد شد) بیشتر تحت تأثیر عشق خاکی و مادی بودند - این «عشق» درحقیقت در



شعر این دوره جنبه انحرافی و همجنس‌گرایانه دارد. چنانکه محتشم کاشانی گزارش مشروح روابط خود را با جوانی به نام شاطر جلال اصفهانی که دل از او ربوده بود، در رساله جلالیه به نظم کشیده و در آن آناتی را که الهام‌بخش غزل‌هایش بود جزء به جزء شرح داده است. وی در مقدمه این رساله، به احتمال برای نخستین بار اصطلاح «وقوع» را به کار می‌برد، و می‌گوید: «میرزا سلیمان متخلص به حسابی... به ترغیب نزول این چند غزل که اکثراً به سبب وقوع وقایع صحبت سخت انتظام یافته‌اند، دستور داد»<sup>۱</sup> او در این رساله دلیل سرودن هر غزل را بیان کرده و درآمد هر غزل می‌تواند در دریافت نکته‌های بسیاری سودمند باشد. برای مثال، وصف پوشاک معشوق، شیوه رقصیدن او و خصوصیات دیگر. شعر همیشه تجربه بوده: شعر زنده است و شاید چیزی بیش از تجربه زندگانی نباشد. اما به علت خشکی و انجمادی که در سده‌های سیزدهم و چهاردهم در عرصه محتوای غزل دامنگیر شعر فارسی شد، (به جز در آثار چند شاعر معین) تذکره‌نویسان هندی، سبک وقوع را گونه‌ای نوآوری تصور کردند. برای مثال یکی از آنان می‌گوید: «جلوه‌های خال خال وقوع در شعر سعدی نیز پیدا می‌شود.» یا «امیر خسرو پایه‌گذار وقوع است.» این‌گونه دآوری از بی‌اطلاعی محض از سرچشمه شعر فارسی در سده‌های چهارم و پنجم هجری ناشی می‌شود؛ اگر این منتقدان به اشعار فرخی و منوچهری نگاه می‌کردند، می‌دیدند که آن اشعار از آغاز تا انجام وقوع‌گرایانه است و هرگز چنین اظهارنظری نمی‌کردند، اما چون قالب ویژه غزل در مرکز توجه این تذکره‌نویسان قرار داشت، و اندک شاعرانی به ثبت تجربه روزانه در قالب غزل ادامه بودند، و نیز در غزل، عشق، مطلق و کلی است و معشوق نیز در آنجا مطلق و عام است، تذکره‌نویسان حق داشتند که آغاز ثبت چنین تجاربی را در سعدی یا در امیر خسرو

۱. دیوان محتشم، چاپ مهر علی گرکانی، تهران، کتابفروشی محمودی، ص ۲.

بجویند، زیرا در غزل این دو، جست و جوی نشانه‌های ثبت تجربه زندگی روزمره و وقایع زندگانی عاشق دشوار نیست.

انواع دیگر شعر این دوره به اختصار چنین است: این دوره سزاوار آن است که در ادب فارسی «عصر غزل» نامیده شود، اما نه به علت شایستگی غزل آن، بلکه به علت غلبه داشتن غزل سرایی. همه شاعران غزل سرایند یا دست کم، بخش عمده آثار آنان را غزل تشکیل می‌دهد. این بدان معنی نیست که در این دوره قصیده و مثنوی سروده نمی‌شد: این دو نوع شعر، بیشتر از خاقانی و انوری (در قصیده) و از نظامی و امیر خسرو (در مثنوی) سرمشق گرفته است.

### سبک هندی

مکتب وقوع در حوزه محدود غزل گامی به پیش بود - و آن هم تنها در عرصه مضمون یا محتوا - در واقع، اگر ممکن باشد که این کوشش‌ها را گامی به پیش در قلمرو محتوایی غزل وصف کنیم؛ نکته این است که نوآوری ادبی باید در تمام عناصر شعر (احساس و عاطفه، صور خیال، زبان و موسیقی شعر) آغاز شود و به قالبی ویژه همچون غزل محدود نماند و به قالب‌های دیگر شعری نیز تسری یابد؛ کوشش‌هایی از این دست در سبک هندی به بار نشست (در حد فهم محدود مردم آن عصر که زندگانشان تحوّل بزرگی را نیازموده بود). بر روی هم، می‌توان گفت که در سبک هندی، شعر فارسی در جایی که نمونه‌ها، کمال این سبک را نشان می‌دهد، در عرصه اندیشه و محتوا (که ادامه و گسترش تجربه‌های روزمره بود)، در عرصه صور خیال و نیز در زمینه شعری گامی به سوی نوآوری برداشت. سبک هندی، از شیوه و سبک رایج که بگذریم، چیزی نیست جز آمیزه‌ای از نوآوری در همه این زمینه‌ها؛ نظر به اینکه کوشش انفرادی برای دستیابی به تجربه‌های نو و ثبت آنها در شعر یا خلق تصویرهای نو یا آفریدن عناصری در قلمرو زبان شعری، در شعر فارسی

کمابیش سابقه دارد؛ هرکس می‌کوشد تا ریشه سبک هندی را در شعر یکی از استادان کلاسیک بیابد - برخی امیر خسرو [دهلوی] را پایه‌گذار آن تصور می‌کنند، برخی حافظ، برخی جامی یا فغانی و محفل او را بنیانگذار آن سبک می‌دانند. اما هیچ یک از این شاعران پایه‌گذار سبک هندی نیستند - از سوی دیگر، همگی آنها را در کل باید بنیانگذار این سبک تلقی کرد.

برای اینکه از بحث نتیجه بهتری بگیریم، باید در نظر آوریم که در یک شعر کاملاً «هندی» که مشتمل بر همه ویژگی‌های سبک هندی است، همواره عناصر زیر دیده می‌شود:

۱. تازگی یا خصلت غیر عادی صور خیال از طریق پذیرش پیوندهای جدید در قلمرو خیال، ایجاد صور خیال مجرّد و انتزاعی یا عناصر نو در ساختار صور خیال.

۲. تازگی زبان شعری از جنبه واژه‌سازی یا تماس با زبان کوچه و بازار.

۳. ابهام که نتیجه خصلت غیر عادی صور خیال یا ساختار دستوری یا نوسازی در زبان است، و در بیشتر موارد از کشف یک شبکه نو از روابط میان عناصر صور خیال برخاسته است.

۴. تفوق صوری بیت که آن را باید اسلوب معادله یا معادله‌سازی نامید، و در اصطلاح فنی شاعران کلاسیک تمثیل نام دارد، و بدین معنی است که شاعر در مصرع اول چیزی می‌گوید و در مصرع دوم همان چیز را با واژه‌های دیگر، به شیوه‌ای تکرار می‌کند که اگر از رابطه طرفین معادله بی‌خبر باشیم، احساس می‌کنیم که آن بیت بی‌ربط و پریشان است. از آنجا که ممکن است اصطلاح تمثیل موجب سرگردانی خواننده شود، در اینجا اصطلاح معادله به کار می‌بریم، زیرا تمثیل گاهی به جای ارسال المثل یعنی نقل یک مثل به کار می‌رود که ممکن است به سردرگمی خواننده بینجامد. این ویژگی‌ها که مرزهای سبک هندی را رسم می‌کند، بطور پراکنده در شعر شاعران کلاسیک نیز دیده می‌شود:

۱. به کارگیری صور خیال نو در شعر خاقانی و نظامی و همچنین در

مثنوی‌های امیر خسرو دهلوی به کرات دیده می‌شود. خصلت غیرعادی صور خیال در شعر خاقانی به هیچ وجه کمتر از صور خیال در شعر صائب نیست.

۲. کسانی که با شعر خاقانی و نظامی و حافظ آشنا می‌داند که اینان در ساختن واژه‌های نو به تجربه‌ای درخشان دست یافته‌اند.

۳. ابهام برخاسته از صور خیال غیرعادی یا چارچوب دستوری ساختار زبانی شعر، ممکن است مشابهاتی در قصاید خاقانی و در برخی از بیت‌های نظامی نیز داشته باشد.

۴. در زمینه نزدیکی به زبان کوچه و بازار، شعر نیمه نخست سده پانزدهم (سده نهم هجری) نمونه‌ای عالی است. در بیشترین غزل‌های شاعران این دوره، عبارت‌ها و واژه‌هایی می‌توان دید که برگرفته از زبان کوچه و بازار است. این عبارت‌ها و واژه‌ها، گاهی با موفقیت و گاهی با روشی نامتعارف و بی تناسب به کار رفته است. چنانکه در این بیت قاضی محمد امامی می‌خوانیم:

گفتمش گل گل برآمد رنگ رخسارت ز مُل  
غنچه او در تبسم شد که از گلها چه گل؟

و اشاره‌ای است به بازی کودکانه «گل‌ها، کدام گل؟» که تا روزگار ما در خراسان متداول بود و هنوز هم متداول است.

۵. اسلوب معادله یا کاربرد زبان تمثیل یعنی آوردن معنی در مصرع نخست و تکرار آن با واژه‌های دیگر در مصرع دوم که از مهمترین ویژگی‌های سبک هندی است، در این دوره آغاز نشد بلکه نمونه‌های آن را می‌توان در شعر سده‌های دهم و یازدهم میلادی یافت؛ این سبک حتا در اشعار شاعران عربی‌گوی سده دهم میلادی نیز عمومیت دارد؛ بسیاری از بیت‌های مشهور متنبی در این سبک سروده شده است. با وجود این، چنین سبکی در شعر شاعران کلاسیک گاهگاهی دیده

می شود. در حالی که در شعر سبک هندی بسیار عمومیت دارد تا جایی که در بیشتر غزل‌ها و گاهی نیز در چندین بیت از یک غزل به چشم می آید. چنانکه می دانیم، در شعر شاعران سده‌های پیشین نیز نمونه‌های منفردی از این عناصر و ویژگی‌ها یافت می شود. اما کاربرد با هم آنها و در سرتاسر غزل به ویژه به اغراق‌آمیزترین شکل، خصوصیتی است که در سبک هندی آغاز می شود.

در اینجا چهره‌های برجسته این سبک را نام می‌بریم:  
شاعران ایرانی: صائب تبریزی، کلیم کاشانی، طالب آملی، نظیری نیشابوری، سلیم تهرانی، عرفی شیرازی، قدسی مشهدی، واعظ قزوینی، حزین لاهیجی.

شاعران هندی: بیدل دهلوی، واقف لاهوری، آرزو، غالب دهلوی، غنی کشمیری، ناصر علی سرهندی.

شاعر ماوراءالنهر: شوکت بخارایی. چنانکه خواهیم دید، شعر افراطی سبک هندی که دارای بیشترین ویژگی این سبک است، و از این لحاظ مورد انتقاد قرار گرفته، اثر طبع شاعرانی چون ناصر علی یا بیدل یا شوکت است نه کار صائب و کلیم.

در حقیقت، سبک هندی دارای دو شاخه ایرانی و هندی است. اگر بخواهیم نمایندگان هر دو شاخه را برگزینیم، صائب نماینده تمام عیار شاخه ایرانی و بیدل نماینده تمام عیار شاخه هندی است. انکار نمی‌توان کرد که افزون بر عامل زمان تاریخی که پایه و اساس این تمایز را تشکیل می‌دهد، یک وجه جغرافیایی نیز وجود دارد؛ یعنی تمایز میان اسلوب‌های صائب و بیدل مربوط به این واقعیت نیست که آن دو به لحاظ زمانی تا حدی از هم فاصله دارند (صائب در ۱۰۸۱ ه. ق درگذشت و بیدل در سال‌های ۱۰۵۴-۱۱۳۳ ه. ق می‌زیست)، بلکه مربوط به تفاوت محیط فرهنگی و جغرافیایی محل زندگانی آنهاست (هرچند صائب نیز به هند سفر کرده بود)؛ زیرا محمد علی حزین که متأخرتر از بیدل است،

سبکی نزدیک‌تر به صائب دارد، و اتفاقاً زندگانش با زندگانی صائب بی‌شبهت نیست. او در اصفهان زاده شد (اصل وی از گیلان و اصل صائب از تبریز بود) و در هند زیست. با اینکه صائب به ایران برگشت، حزین در همه عمر در هند ماند. منظور از بیان این نکته‌ها، نشان‌دادن تفاوت میان دو شاخه مکتب هندی است که با هیچ معیار گاهشمارانه‌ای نمی‌توان از هم جدایشان کرد و باید با توجه به عوامل جغرافیایی مورد مطالعه قرار گیرند.

باید بیفزاییم که نسبت‌دادن این دو شاخه به دو منطقه جغرافیایی به هیچ وجه بدین معنی نیست که همه شاعران هندی در شاخه هندی قرار دارند، و همه شاعران ایرانی در شاخه ایرانی؛ زیرا در آغاز سده هفدهم (یازدهم هجری) که سبک هندی آغاز می‌شود، میرزا جلال اسیر شهرستانی سبکش به بیدل نزدیک‌تر است تا به صائب. از سوی دیگر، در میان آن دسته از شاعران سبک هندی که در هند می‌زیستند، و در واقع هندی بودند، شاعرانی می‌توان یافت که سبکشان به سبک صائب نزدیک‌تر است. به هر حال، در مجموع شاعران هندی از سبک بیدل پیروی می‌کردند، و بیشترین شاعران ایران از سبک صائب. ویژگی شعر غالب دهلوی که هر دو شاخه سبک هندی را در خود جمع آورده است، بعد شرح داده خواهد شد.

سبک هندی تا میانه سده دوازدهم هجری در همه حوزه زبان فارسی یعنی ایران، افغانستان، تاجیکستان و ازبکستان رواج داشت، و در این سرزمین‌ها به حیات خود ادامه می‌داد. حتا تا روزگار ما در همه این مناطق شاعرانی هستند که در شعر خود این سبک را ادامه می‌دهند و به‌رغم همه نوگرایی‌هایی که در تاجیکستان و افغانستان پدید آمده، عناصر سبک هندی ممکن است در جای جای شعر آنان به چشم آید.

همچنین در شعر هند و پاکستان، غالب دهلوی هنوز نمونه تمام عیار این سبک در سده نوزدهم (سیزدهم هجری) به‌شمار می‌رود و در شعر محمد اقبال لاهوری هم می‌توان گاهی نشانه‌های این سبک، به‌ویژه

جلوه‌هایی از صور خیال و دیگر ویژگی‌های آن را ردیابی کرد. حتّا در ایران پس از جنگ جهانی دوم، سبک هندی از نو مجال زندگی یافت، و در میان شاعران سبک کهن که در محافل خود از حرمت و اعتبار برخوردارند، هوادارانی دارد.

اگر قرار باشد که شعر دورهٔ تیموری را هنجار شعر فارسی بینگاریم، سبک هندی انحرافی از این هنجار است. در این «انحراف» عناصر در خور توجه زیر به چشم می‌آید:

۱. در عرصهٔ موضوع و اندیشه:

الف. حوزهٔ مفاهیم و موضوعاتی که شاعران به آن پرداخته‌اند، گسترده شد. موضوعاتی وارد شعر شد که شاعران کلاسیک، ممسکانه به آنها می‌پرداختند، اگر چه به هر حال، برخی از این موضوعات کاملاً نو و نشان‌دهنده حرکت‌های تازه است.

ب. غزل خصلتِ عاشقانهٔ خود را از دست می‌دهد؛ وصف، اخلاقیات، انتقاد اجتماعی، ستایش می، فلسفه، الهیات (چنانکه در غزل حافظ دیده می‌شود)، (تصوف از معنی اصطلاحی خود فراتر می‌رود) همه خودنمایی می‌کنند.

پ. به‌طور کلی، چه بسا که در آثار شاعران کلاسیک (به‌ویژه از سدهٔ ششم هجری به بعد)، مغایرت و چندگانگی فکری یافت می‌شود، اما در سبک هندی تناقض فکری به جایی می‌رسد که ممکن است در بیت نخست یک غزل اندیشه‌ای عرضه گردد و بی‌درنگ در بیت دوم نقض شود. علّت آن است که آنچه شاعران در ذهن دارند، چگونه گفتن است، نه چه گفتن. این دیدگاه متناقض در دیوان شاعران این دوره بسیار عمومیت دارد، و این عمومیت به حدّی است که به صورت اصلی اساسی درآمده است.

۲. در عرصهٔ صور خیال:

الف. عمومی‌ترین تصویر چیزی است که آن را باید «اسلوب معادله» خواند و در منابع کلاسیک تمثیل نام گرفته است و تقریباً در شعر هر

شاعری یافت می‌شود. و گاهی با بسامد در خور توجه در هر غزل دیده می‌شود. اگر کسی با سبک هندی آشنا نباشد، ممکن است تصور کند که دو مصرع یک بیت با هم ربطی ندارند، در حالی که آن دو مصرع نه تنها با هم ربط دارند که یگانگی و هویتی کامل‌تر پدید می‌آورند.

ب. تشبیهی که به تفصیل به بیان آمده باشد، و ادات تشبیه و جزئیات آن ذکر شده باشد، در شعر یافت نمی‌شود؛ وجه شبه نیز ذکر نمی‌شود و چیزی نزدیک به تشبیه در آن نمی‌توان یافت. از این‌رو، استعاره در دل استعاره پدید می‌آید که به ابهام می‌انجامد.

پ. گاهی عناصر این استعاره‌ها در شعر دوره پیش بی‌سابقه است و این منشأ یکی از مهمترین گرایش‌های سبک هندی است و موجب شده که این سبک در ادب فارسی نوآوری تلقی شود، زیرا خواننده با سنجش شعر این دوره با شعر دوره‌های پیش و پس از آن، مقدار عناصر نوی را که شاعران سبک هندی وارد شعر فارسی کرده‌اند، به‌روشنی خواهد دید. خواه عناصری که از زندگانی آن روزگار برخاسته و به احتمال نزدیک به یقین بی‌سابقه است، مانند «شیشه ساعت»، «کاغذ باد» یا «گل‌های کاغذی»، خواه عناصری که قبلاً هم وجود داشته‌اند، اما دیگران آنها را برای گنجاندن در شعر مناسب نمی‌دانسته‌اند؛ مانند «گل‌های تصویر»، «مرغ‌های تصویر» یا «نقش قالی» که تصویرها و اندیشه‌های بسیار دلکش وارد شعر فارسی کرده‌است. بیت طالب آملی را می‌توان شاهد مثال آورد:

به تن بویا کند گل‌های زیبای نهالی را

به پا بیدار سازد خفتگان نقش قالی را

«گل‌های کاغذی» در این بیت شفیعا اثر از جمله این شواهد است.

مکن ملامتم از بی‌غمی که ساختگی است

در این چمن چو گل کاغذی شکفتن من



ت. خلق یک سنت ویژه در قلمرو استعاره، مانند «پریدن رنگ». در شعر سبک هندی از طریق این استعاره‌ها تصویرها و کنایات بسیاری به وجود آمده‌است.

ث. آنان که با شعر فارسی به ویژه با قالب غزل آشنايند. خواهند دانست که در هر غزل، کلید راه یافتن به معانی شعر و زنجیره واژه‌ها و شبکه تصاویر، مجموع کلمات قافیه است، و شاعر تصاویر مورد نظر خود را با کلمات قافیه و تداعی‌های خاصی که ایجاد می‌کند عرضه می‌دارد. این مسئله به توانایی شاعر بستگی دارد که تا چه حد بتواند حال و هوای روحی خود را بر این «دسته کلیدها» تحمیل کند. یعنی با این کلیدها چه درهایی را باز می‌کند، آیا درهایی را به روی مسائل شخصی و فرایند ذهنی خویش می‌گشاید یا آن درهایی را می‌گشاید که پیش‌تر باز شده بوده‌است. حافظ با این «کلیدها» درهایی را به روی مسائل خود و از این طریق به روی مسائل انسان در همه اعصار باز می‌کند. برخی از شاعران، گاهی درهایی را به روی مسائل شخصی و گاهی به روی مسائل بشر می‌گشایند و گروهی نیز که بیشترین هستند. در واقع درهای باز شده را از نو باز می‌کنند، و این توضیحی است بر اینکه چرا تصاویر، شبکه معنایی و زنجیره واژه‌ها، همه تکراری می‌شود و ابتدال شعر آغاز می‌گردد. شعر سده نهم هجری به گشودن درهای باز شده می‌ماند. «کلید واژه‌ها» به باز کردن درهایی اختصاص داده شده که پیش‌تر باز شده بودند، اما در سبک هندی، شاعران کلید را برای گشودن درهای تازه‌ای می‌گردانند که تا آن هنگام کسی آن را نگشوده‌است. برای مثال، حافظ در نخستین غزل دیوان خود که بیشتر شاعران آن را جواب گفته‌اند، می‌گوید:

شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین هایل  
کجا دانند حال ما سبکباران ساحل‌ها

و جامی می‌گوید:

بمیر از خویش اگر از موج خیز غم امان خواهی  
که شخص مرده را زود افکند دریا به ساحل‌ها

چنین احساسی پیش از جامی در نظم و نثر صوفیانه عمومیت داشته و در روزگاران پیش از وی با صور خیال و تمثیل‌های گوناگون بیان شده‌است. وی در غزلی دیگر با همان وزن و قافیه می‌گوید:

به جان اندر خطر در بحر غواصان پی گوهر  
نشسته از خطر ایمن صدف‌چینان ساحل‌ها

که در آن تناقض میان آرامش ساحل‌نشینان و دلهره آنان که در معرض خطر دریا هستند، همانند آنچه در بیت حافظ دیده شد، با اندکی دیگرگونی تکرار می‌شود.

هلالی جفتایی در همان سده مانند جامی می‌گوید:

ز طوفان سرشک خود به گردابی گرفتارم  
که عمر نوح اگر یابم نبینم روی ساحل‌ها

که تنها در میان نوح و طوفان نوعی تناسب دیده می‌شود و به جز آن در این مجموعه واژه‌ها، هیچ تازگی‌ای وجود ندارد؛ اما شاعران سبک هندی اصولاً زنجیره‌واژه‌ها و شبکه معانی را برحسب ذوق خویش عرضه می‌کنند. صائب می‌گوید:

به نومیدی مده تن گرچه در کام نهنگ افتی  
که دارد در دل گرداب بحر عشق ساحل‌ها

و سلیم می‌گوید:

به دریایی که همچون نوح، من افکنده‌ام لنگر  
سفینه بر سر موجش بود تابوت ساحل‌ها

ناصرعلی سرهندی می‌گوید:

تو چون ساقی شوی، دردِ تُنک ظرفی نمی‌ماند  
به قدر بحر باشد وسعت آغوش ساحل‌ها

بیدل می‌گوید:

کنار عافیت کم بود در بحر طلب بیدل  
شکست از موج ما گل کرد و بیرون ریخت ساحل‌ها

با مقایسه این بیت‌ها می‌توان نتیجه گرفت که «کلید قافیه» در دست شاعران سبک هندی، دست‌کم راهی است به کشف نقشی نو یا تصویری تازه: در بیت صائب، مضمون در جوهر خود زیبا و نوست. در شعر سلیم، کشتی چون تابوتی است که ساحل را بر قلّه امواج می‌برد (ساحل‌ها مرده و محو شده‌اند: معنی واقعی شعر چنان است که گویی شاعر خواسته است بگوید: دریا را کرانه‌ای نیست)؛ در شعر ناصرعلی تأثیر معادله موجود در میان دو مصرع چنان است که یک معنی را از دو راه بیان می‌کند. در شعر بیدل «گل کردن» و «شکفتن شکست» و «لبریز کردن» ساحل‌ها، همه از دید صور خیال، بسی انقلابی و نواند. ما در اینجا به پیچیده بودن (یا نبودن) شعر کاری نداریم، و این موضوع را در جایی دیگر بررسی کرده‌ایم. می‌توان دید که در دیوان شاعران سبک هندی، زنجیره‌واژه‌ها (قافیه) به محکمی جفت نمی‌شود—هر بخش، هم در صور خیال و هم در زبان، آزادی خود را نگاهداشته است.

ج. برتری تجرید بر صور خیال آشنا، و این دقیقاً بدان سبب است که می‌توان تنها برخی از معانی شاعرانه آنها را احساس کرد، زیرا قابل بیان و تحلیل دقیق نیستند. نوآوری‌ای که این شاعران در زمینه صور خیال کردند، نوآوری سوررئالیست‌ها را به یاد می‌آورد. در روزگار ما، یک شاعر سده بیستمی عبارت «جیغ بنفش» را به کار برد، که آشکارا فریادی

است از سر خشم و خشونت و با آن، رنگ انسان به بنفش می‌گراید. این شاعر که گویا زیر تأثیر سوررئالیست‌ها قرار داشته، بیش از سی سال مورد ریشخند قرار گرفت و به هر چیزی بی‌معنی در ادبیات جدید فارسی، نام «جیع بنفش» داده شد. اما در شعر سبک هندی، این‌گونه انحراف از هنجار صور خیال به کرات دیده می‌شود. «نگاههای سنگ لاجوردی» یا «نگاههای مرمری» یا «نوازش‌های کهربایی» نمونه‌هایی است که می‌توان در این بیت‌ها دید:

گرچه چشم شوخ زرین ابروم باشد کبود  
از نگاهش «عشوه‌های لاجوردی» خوش‌نماست  
(اشرف)

آن یکی چشمک زند کاینک بیا از من بخر  
«نازهای نیم‌رنگ» و عشوه‌های مرمری  
(فوقی)

این کوششی است برای شکستن هنجارهای پذیرفته در ساختار صور خیال، و همان چیزی است که سوررئالیست‌ها آگاهانه به آن دست زدند. و در اصطلاح نقد ادبی مدرن، حسّامیزی (درهم ریختگی ابعاد حواس) نام گرفته است.

ج. در شعر این دوره، تشخیص، بیشتر از هر دوره دیگر عمومیت دارد و از عناصر طبیعی گرفته تا موضوعات مجرد و معنوی دارای شخصیت می‌شوند.

۳. در عرصه زبان شعر:

الف. کشف شبکه‌های معانی تازه، زنجیره‌ای نو از واژه‌ها به «کلید قافیه» افزود و در نتیجه، ترکیب‌های بی‌شماری پدید آمد که برخی از آنها بسیار دلکش بود، و در تحلیل نهایی، خود نوعی تصویر به‌شمارند. برای مثال، «برق نو» در این بیت صائب:

شب که از انجمن آن شعله سیراب گذشت  
عرق شرم ز پیراهن مهتاب گذشت

کوشش برای دستیابی به چنین هدفی در شعر شاعران اصلی سبک هندی، به ویژه شعر بیدل به نقطه‌ای رسید که شاعر، همه اجزای زبان شعری خود را از این گونه ترکیبات تشکیل می‌داد.

مراجعه به فرهنگ لغتی چون *أصفي اللغات*<sup>۱</sup>، *ارمغان آصف*<sup>۲</sup> یا *مصطلحات الشعراء*<sup>۳</sup> از این لحاظ، راهنمایی سودمند است.

برخی از این ترکیبات از محدوده اضافه فراتر می‌رود یا بدون ساختار طبیعی اضافه است، از این گونه است: «شهادت انتظار»، «حیرت دمیده»، «عبرت نگاه»، «عدم فرصت» که گاهی درک آنها دشوار است. این گونه ترکیبات را در شعر نظامی و برخی از شاعران کلاسیک نیز می‌توان دید؛ برای مثال «بالغ نظر» از این گونه است. این گونه ترکیب در شاخه هندی سبک هندی گسترده‌تر از شاخه ایرانی آن است، زیرا بنیاد ترکیبات قیاس است و گمان دارم که از دیدگاه زبان‌شناسی، کسی که زبان دوم را می‌آموزد و گوینده طبیعی و بومی آن زبان نیست. بهتر از گوینده بومی می‌تواند قیاس را گسترش بدهد. در حالی که گوینده بومی زبان بر حسب عادت یا به احتمال، به علت چیرگی منطق ویژه زبان بر او، همیشه نمی‌تواند قواعدی را برای افزایش قیاسی واژه‌ها به کار بگیرد. این مطلب را زبان‌آموزی کودکان که در آنها استعداد استفاده از قیاس بارور و قوی است، تأیید می‌کند. آنها به جای دوخت، دوزید، به جای سوخت، سوزید و به جای ببند، ببست می‌گویند.

ب. شاعران به زبان کوچه و بازار بسیار نزدیک شدند، هر چند شعر

۱. فرهنگی از شمس‌العلماء، نواب عزیز جنگ بهادر که به علت مرگ مؤلف ناتمام ماند. -م.

۲. فرهنگی از محمد عبدالغنی خان. -م.

۳. فرهنگی تألیف سیالکوتی مل وارسته لاهوری تألیف شده در ۱۱۵۱. -م.

در همهٔ اعصار از کوی و برزن و زبان آن بسیار چیزها وام کرده‌است. برای نمونه، شعر انوری در سدهٔ ششم هجری نشانه‌هایی از تأثیر زبان عصر وی دارد، و البته در شعر دورهٔ تیموری نیز کاربرد گستردهٔ زبان کوی و برزن دیده می‌شود؛ اما در شعر سبک هندی، این ویژگی گسترده‌تر شد، تا جایی که شرح بسیاری از این مفاهیم راه خود را به فرهنگ لغتی چون مصطلحات الشعراء گشود، و امروزه نیز از نظر فرهنگ عامه ارزشمند است. امروزه، یکی از دلایل مبهم بودن سبک هندی برای ما، توجه بسیار شاعران این سبک به کوچه و بازار و زبان آن است؛ بسیاری از واژه‌ها و اصطلاحات آن روزگار، اکنون فراموش شده و حتّاً در فرهنگ‌های لغت نیز ثبت نشده. شمار کمی از آنها در شعر بیشتر شاعرانی که برای خوانندگان سده‌های هیجدهم، (دوازدهم هجری) و نوزدهم (سیزدهم هجری) و اوایل سدهٔ کنونی شناخته و محبوب بوده‌اند، در کتاب‌های معدودی چون چراغ هدایت و مصطلحات الشعراء ثبت شده. برخی از این واژه‌ها هندی، برخی واژهٔ محاوره‌ای فارسی و برخی نیز غربیند که از راه زبان انگلیسی به هندی راه یافته و در زبان فارسی نیز رایج شدند. برای نمونه از واژهٔ کاپیتان (captain) که به شکل «کپیتان» به معنی رهبر مسیحیان یا رئیس فرنگیان است (فرنگ = مسیحی) نام باید برد. تأثیر می‌گوید:

میخانه در خون می‌کشد رخسار رنگ‌آمیر تو  
 زاهد «کپیتان» می‌کند «حسن فرنگ‌آمیز» تو

بر روی هم، دایره واژگان شعر سبک هندی، در قیاس با دوره‌های پیش و پس از خود، بسیار گسترده است: واژه‌هایی که در اعصار پیش و پس از سبک هندی اجازهٔ ورود به قلمرو شعر را نداشتند، اینک فرصت خودنمایی در این قلمرو را یافتند؛ طبعاً هر واژهٔ نو با خود، معنی نویی نیز می‌آورد. برای روشن ساختن دامنهٔ واژه‌های فارسی که در سبک هندی

یافت می‌شود، ناچار باید به فرهنگ‌های لغت آن روزگار رجوع کرد. پ. امری طبیعی است که وقتی هدف شعر، دستیابی به مضامین و صور خیال نو باشد، از این‌گونه شعر چشم داشت خلوص و پاکی، از آن دست که در شعر شاعران کلاسیک دیده می‌شود، توقع زیادی است، و همین نکته نشان می‌دهد که چرا شعر سبک هندی براساس اصول بلاغت و فن شعر (از آن قبیل که شاعران کلاسیک نشان داده‌اند) دارای سستی‌هایی است. و این سستی موضوعی است در خور بحث، اصولاً در ادب فارسی به علت پایداری شعر سنتی و زبان سنتی، هرگونه بدعت در زبان کلیشه‌ای کلاسیک، به احتمال «ضعف و سستی» خوانده می‌شد. اگر این معیار را بپذیریم که استحکام و قدرت تداوم به مفهوم نزدیکی به زبان کلیشه‌ای کلاسیک است، بی‌شک در موارد بسیاری سبک هندی (و به‌همان دلیل شعر دوره مشروطه و شعر روزگار ما) اشعاری سستند. به‌همین دلیل بهار که خود به اصول نظم کلاسیک و هنجارهای ثابت شاعران کلاسیک مقید بود، سبک هندی را از این لحاظ رد می‌کرد. به‌هرحال، اگر زبان را چیزی زنده و درگیر با توده‌های بشری بدانیم، نزدیک شدن به عناصر پویا و جاری زبان، سستی شعر به‌شمار نمی‌آید بلکه نشان زنده و پویا بودن آن است.

شعر سبک هندی تا اندازه‌ای همان کاری را کرد که نیمایوشیج و برخی از شاعران دوره مشروطه در روزگار ما کردند. این کوشش‌ها گاهی با شکست روبرو شد و گاهی قرین پیروزی بود. به‌هرحال، زبان شعر در سبک هندی، گاهی زنده است و از هنجارهای کلیشه‌ای شاعران کلاسیک دور می‌شود، و نیز تجربه‌ای است در راه اصلاح شعر. که البته هر تجربه‌ای قرین کامیابی نیست.

ت. بازی با ابعاد کلمه در شعر این دوره بسیار متداول است. این بازی با کلمه، به‌هیچ روی، در شعر دوره قبل بی‌پیشینه نیست، اما غلبه آن در شعر این دوره نمایان است؛ می‌توان تصور کرد که دلیل آن گسترش حوزه

شعر فارسی به منطقه‌ای است که زبان اصلی مردم آن فارسی نبود. برای مثال، در زبان فارسی، «بسر آمدن» به معنی به پایان رسیدن است و «به سر... آمدن» یعنی به بالین کسی آمدن (مثلاً یک بیمار)، یک شاعر هندی می‌گوید:

کس وقت نزع بر سرم از بی کسی نبود  
 شرمنده‌ام ز عمر که آمد به سر مرا  
 (غنی کشمیری)

این‌گونه ایهام یا تمرکز بر ابعاد کلمه در این دوره بسیار زیاد است؛ نگارنده گمان می‌کند کسانی که فارسی زبان مادریشان نبود و مایل بودند به این زبان شعر بسرایند، تا اندازه‌ای بر ابعاد کلمه تکیه می‌کردند و این نوع ذوق هنری را در شعر سبک هندی رواج دادند.

۴. در عرصه موسیقی شعر و مسائل مربوط به شکل و قالب کامل

غزل:

الف. شعر سبک هندی با شعر دوره پیش، جز در تکرار قافیه (که شاعران پیشین به ندرت به کار می‌بردند یا هرگز به کار نمی‌بردند) که در این دوره بسیار عمومیت می‌یابد فرقی ندارد - گاه دیده می‌شود که شاعری قافیه را در بیت‌های پایپی و بی فاصله تکرار می‌کند. این تکرار قافیه، به احتمال، فی نفسه نوعی سنت و نمایش هنرمندی بوده است تا نشان ضعف - شاعران می‌خواستند نشان دهند که می‌توانند یک قافیه را (که واژه‌ای است با ظرفیت محدود برای تداعی معانی)، برای پدید آوردن تداعی‌های گوناگون به کار ببرند. یعنی می‌توانند با کلید قافیه از پس شبکه‌های معنایی متفاوت و زنجیره‌های واژگان متعدد برآیند. به دیگر سخن، می‌توانند چندین در را با یک کلید بکشایند.

بدین‌سان، در هر موردی که قافیه تکرار می‌شود، معنی یا تصویری که همراه شکل تکرار شده قافیه تکرار می‌شود، ارتباطی با مورد قبلی ندارد. شاعری که این ویژگی را در بیشتر غزل‌های خود نشان داده، میرزا جلال



اسیر شهرستانی است، و دیگران نیز از او چندان عقب نمانده‌اند. در این دوره، اوزان غزل همان اوزانی است که در سده‌های چهاردهم (هشتم هجری قمری) و پانزدهم (نهم هجری قمری) رایج بود. برخی از شاعران، بیشتر غزل‌های خود را با وزن‌های کوتاه می‌سرایند، وزن‌های بسیار بلند نیز پیدا می‌شود، اما عمومیت ندارد.

ب. ردیف که در غزل سبک هندی عمومیت دارد، در بیشتر موارد کم‌پیشینه یا به کلی بی‌پیشینه است. بیشتر این شاعران، تصویری را که خود نوعی استعاره پیچیده است، در ردیف شعر قرار می‌دهند. برای مثال «شکست رنگ» که ردیفی اسمی است، یا «می‌زند زنجیر» که ردیفی فعلی است، از این دستند و روشن است که وقتی این واژه‌ها کلید تداعی باشند، شاعر چه اتاق‌های کوچک و محقری را به روی خود خواهد گشود! این محدودیت وجود دارد، اما شاعران سعی می‌کنند که خود را اسیر و سرگردان صور خیال نو و تکان‌دهنده نکنند، هرچند ممکن است که محدودیت این ردیف‌ها، کار آنها را به شبکه‌های معنایی دور از ذهن بکشد. بیدل دهلوی غزلی با ردیف «شکست رنگ» (رنگ پریدگی) دارد که در آن می‌گوید:

گرم نوید کیست سروش شکست رنگ  
گز خویش رفته‌ایم به دوش شکست رنگ

«شکست رنگ» به معنی پریدن رنگ یا در اصطلاح روزگار ما، عبارت از رنگ پریده شدن است و این مفهوم زبان‌شناختی مسبب پدید آمدن استعاراتی چون «سروش شکست رنگ»، «دوش شکست رنگ»، «جوش شکست رنگ» و مانند آن با واژه‌هایی است که با قافیه «دوش» قابلیت آفریدن معنایی در کنار آن ترکیب را دارند.

پ. بیان موجز و فشرده؛ همه معنی و مفهوم در یک بیت گفته می‌شود، و تجاوز معنی از بیتی به بیت دیگر، جز در موارد اتّفاقی زننده است. اکنون، هرکس که با شعر فارسی و عربی آشنا باشد، می‌داند که این ویژگی

در همهٔ ادوار شعری این دو زبان یافت می‌شود؛ اما در سبک هندی، استقلال بیت‌ها به جایی می‌رسد که می‌توان آن را «ناهماهنگی بیت‌ها» نامید. یعنی نه تنها صورت نحوی یا موضوعی بدون ربط است، که در بیشتر موارد، نوعی وضع و تقابل یا جداافتادگی در همهٔ بیت‌ها احساس می‌شود. به‌طور کلی، سبک هندی سبکی است که برای درک آن باید ملاحظاتی اساسی را در نظر گرفت.

نخست: سبک هندی سنت ویژهٔ خود را دارد و تا با مبانی آن آشنا نشویم، نمی‌توانیم شعر این سبک را بفهمیم. برای مثال، فرهنگ توده در مرکز بیشتر صور خیال و هنرهای شعری قرار دارد؛ اگر ندانیم که مردم باور داشتند کسی که سرمه بخورد، صدایش می‌گیرد، یعنی خوردن سرمه فرد را بی‌صدا و خاموش می‌کند، نمی‌توانیم این بیت را درک کنیم:

از شهیدان نگاهت ناله هرگز برنخاست  
گوئیا با سرمه دادند آب شمشیر تو را

رابطهٔ میان خاموشی کشتگان معشوق و سرمهٔ چشم او که زیبایی‌کشنده دارد، هستهٔ مرکزی این مصرع است. بر روی هم، شعر دارای نوعی دورنما یا هندسهٔ ویژه است. یا به بیان بهتر، دارای نوعی زبان رازورانه است، که آموختن آن ربطی به آموختن واژه‌ها یا دستور زبان و بافت نحوی شعر ندارد. بلکه عبارت است از آشنایی با نمادها و روابط درونی آنها که خواننده برای همسویی با شعر باید آنها را در خویش پیرورد و با آنها مأنوس شود.

شعر فارسی در دوره‌های آغازین خود، شعری است که برای فهمیدن و راه‌یافتن به حال و هوای آن، به چیزی جز آموختن واژه‌ها و نحو زبان نیاز ندارد. اما شعر صوفیانه در فضای ویژهٔ خود حرکت می‌کند، و درک آن به مقدماتی نیاز دارد؛ این مقدمات تا حد زیادی عام و در دسترس همگان است. یعنی در ادبیات عرفانی اسلام (در زبان عربی، فارسی و در

دوره‌های اخیر ترکی و اردو، نوعی آشنایی آگاهانه کافی است که فرد بتواند به حال و هوای شعر عرفانی در این زبان‌ها وارد شود، اما در سبک هندی قضیه برعکس است. نکات مقدماتی و بی‌پیشینه‌ای چون سنت‌های ویژه شاعران و عناصری که شاعران، خود پدید آورده یا از فرهنگ مردم استنباط کرده‌اند، و به آنها لباس نماد پوشانده‌اند، و خود آنها را تثبیت کرده‌اند، و موضوعات بنیادینی از این دست را باید کاملاً آموخت. درحقیقت، لذت بردن از شعر سبک هندی از نوعی شگفتی ناشی می‌شود. این نظریه که کارکرد شعر، ایجاد شگفتی است، در میان منتقدان روزگار ما هوادارانی دارد. اما در شعر سبک هندی این نظریه عملاً اثبات شده است. اگر کسی آشنایی با معیارهای این سبک و همدلی با آن را در خود پیرورد، سطح این شگفتی کم‌کم افزایش می‌یابد و درک هنری او با این فرایند گام به گام رشد خواهد کرد.

می‌توان طرح‌ها و الگوهای آفریدن شگفتی در سبک هندی را مدون کرد. پس از استنباط این الگوها برای خواننده عادت ثانوی می‌شود که به نیمی از بیت (مصرع اول) گوش دهد و سپس حدس بزند که مصرع دوم چه خواهد بود، زیرا وی با الگوهای آفریدن شگفتی آشنا شده است. با وجود این، از این کار لذت می‌برد، و آگاه شدن از مصرع بعدی با آن نوع فراست و پیشگویی که با استفاده از قافیه صورت می‌گیرد، ربطی ندارد.

می‌توان گفت که در شعر سبک هندی، «شعر» با «بیت» مترادف است. درحالی‌که در دیگر سبک‌ها، شعر یعنی «غزل» یا «رباعی»، «قصیده»، «مثنوی» و مانند آنها. می‌توانیم هر غزل سبک هندی را مجموعه‌ای از اشعار بخوانیم. چنانکه گویی مجموعه‌ای است از «هایکو»<sup>۱</sup> ای فارسی. هر شاعر سبک هندی که یک غزل دوازده بیتی می‌گوید. درحقیقت دوازده

۱. گونه‌ای شعر کوتاه ژاپنی که از سه مصرع ۵، ۷ و ۵ هجایی تشکیل می‌شود، فرهنگنامه ادب فارسی. م.

شعر کوتاه و مستقل سروده است. از این رو، از زمان پایه گذاری سبک هندی، تذکره‌ها و جنگ‌ها از تک بیت‌های این سبک آکنده‌اند. زیرا صاحب‌نظران پیش از دوره ما، خود دریافته بودند که میان بیت‌های یک غزل، جز اشتراک در وزن و قافیه هیچ عامل ارتباط‌دهنده‌ای نیست.

شاعران سبک هندی در ایران و شبه قاره هند و ماوراءالنهر و امپراتوری عثمانی (عراق و آسیای صغیر) و حتّاً در شبه جزیره بالکان بسیارند؛ سبک هندی محصول دوره‌ای است که زبان فارسی بیشترین گسترش و اشاعه را در تاریخ خود داشت. تنها در ایران عصر قاجار بود که این سبک جای خود را به سبک موسوم به «بازگشت» داد، اما در مناطق دیگر تاکنون به زندگانی خود ادامه داده است و در بعضی نقاط هنوز هستند شاعرانی که به سبک هندی شعر می‌گویند.

یکی از موضوعات در خور بررسی در عصر صفوی، زمینه طبقاتی شاعران است. تاریخ شعر فارسی و تحلیل پایگاه اجتماعی اهل ادب در سده‌های میانه تاریخ ایران اسلامی، نشان می‌دهد که شاعران یا به طبقه اشراف وابسته بودند، یا خود از آن طبقه بودند؛ به ندرت شاعرانی را می‌یابیم که از طبقات زحمتکش و پیشه‌ور برخاسته باشند. در عصر صفوی بر شمار شاعرانی که پیشه‌ور و کاسب بودند، اندک اندک افزوده می‌شود، و این امر نشان می‌دهد که شعر بیش از پیش به میان اجتماع رفته است.

در عصر صفوی، بیشتر قهوه‌خانه‌ها مراکزی بودند برای انجمن‌های ادبی آن روزگار. پادشاهان صفوی نیز از این مراکز دیدن می‌کردند، و گاهی به شنیدن آثار شاعران رغبت نشان می‌دادند؛ این قهوه‌خانه‌ها که مراکز رشد و گسترش شعر محسوب می‌شد، صحنه آمد و شد پیشه‌وران و زحمتکشان بود. همین درآمیختگی شعر با زندگانی طبقه کاسبکار بود که اجازه داد عناصری از زندگانی این طبقه در مضمون شعر و عرصه واژگان و گاهی در تصاویر شاعرانه نمایان گردد.

تذکره تحفه سامی شامل نام‌های شماری در خور توجه از شاعران کاسبکار است که دیوان برخی از آنها تا روزگار ما باقی مانده است. بیشتر شاعرانی که نامشان در فصل هفتم تحفه سامی آمده عبارتند از: نوری (قفل‌ساز)، ساکنی قمی (حمای)، بسملی قزوینی (کله‌پز)، استاد شجاع (تاج‌ساز)، قلوعلی (سلمانی)، بهلول قزوینی (زرگر)، خیاط ساوجی (خیاط)، حافظ میرک کاشانی (قصاب)، عبدالکاشانی (کاغذفروش)، محتشم کاشانی (بزاز)، قاسم کمانگر هروی (کمان‌ساز).

همچنین در تذکره نصرآبادی نام تعداد زیادی شاعر کاسبکار آمده است که از آن جمله‌اند: قسمت مشهدی (زرکوب)، ملا مفرد (چلنگر)، آقازما (زرکش)، امینا (پوستین‌دوز)، آقا اسماعیل (کاشی‌ساز)، نافع قمی (آشپز)، ملا مشفق (لباس‌فروش)، ملا علی نقی قمی (بنا)، آقا مسیب (چیت‌ساز)، محمد قاسم لاهیجی (شاگرد قهوه‌چی)، ظهیرا لاهیجی (نانوا)، واثق رشتی (نانوا)، شفیع رشتی (نجار) و استاد محمدرضا خراسانی که از هشت‌سالگی کارگری می‌کرد. شاید بتوان گفت که نیمی از شاعران، صاحب پیشه‌های مختلف بودند.

یکی از شاعران این دوره که تخلص خود را از شغلش گرفته، قصاب کاشانی است. این قصاب اشعاری خواندنی و دلپذیر گفته که در آنها عناصر زندگانی یک کاسبکار در هر صحنه نمایان می‌شود. در یکی از غزل‌های مشهورش که برخی از ابیات آن ضرب‌المثل شده می‌گوید:

دندان که در دهان نبود خنده نابجاست  
 دکان بی‌متاع چرا واکنند کسی  
 دنیا و آخرت به نگاهی فروختیم  
 سودا چنین خوش است که یکجا کند کسی

در این دو بیت که خیلی زود ضرب‌المثل شدند، جنبه‌هایی از زندگانی مردی کاسب - دکان، متاع، معامله، یکجا - را می‌توان دید، و در برخی از

تشبیه‌های او، عناصر شغل قصابی به چشم می‌آید. برای مثال، این بیت که می‌گوید:

قصاب! دور دیده ز مژگان شوخ او  
از هر طرف ز بهر دل ما قناره است

### نثر فارسی در این دوره

از یک دیدگاه، نثر دوره صفوی، ادامه نثر دوره تیموری است؛ از دیدگاه دیگری، در آن نوآوری‌هایی تشخیص داده می‌شود. می‌توان گفت که نثر فارسی با دو عامل تازه به راه تحول و چندگونگی افتاده بود. یکی از این دو عامل، جنبش مذهبی شیعه بود که اساس نظام سیاسی و فرمانروایی شاهان صفوی را در مرکز آن یعنی اصفهان شکل داد، و در عرصه دین الهام‌بخش نوشته‌های تازه‌ای شد، و حتّاً در سایه این جنبش بر نوشته‌های غیرمذهبی نیز اثر کرد. چنانکه مسبب پیدایی فرهنگی شد که بر نظریه شیعه استوار بود و در عرصه دانش‌ها پدید آمد. دومین عاملی که باعث تحول و دیگرگونی شد، استقرار دربار هند بود که حامی عمده زبان و فرهنگ فارسی بود. چنانکه انسان به ناگزیر می‌پذیرد که در این دوره، خدمت دربار هند به شعر و نثر فارسی، بارها بیش از خدمتی است که در دربار ایران (اصفهان) به آن شده است. صفویان چنانکه پیش از این خاطر نشان کردیم، به طور کلی به شعر و ادبیات بی‌توجه بودند. البته نه به طور مطلق، ولی در قیاس با دوره تیموریان و قاجار، یعنی فرمانروایان پیش و پس از خود، به آن علاقه کمتری داشتند. اما در هندوستان فارسی در همه جا رایج بود. زبان اندرون حرمسرای امپراتور، زبان دیوانی و حکومت، زبان کتاب‌های علمی و ادبیات، بر روی هم، همه نوشته‌ها به فارسی بود.

این منطقه جغرافیایی تازه، این ناحیه جدید با زیرساخت فرهنگ

هندی و سانسکریت، به نوبه خود مسبب دیگرگونی‌هایی بود که در ادب فارسی روی داد؛ یکی از جنبه‌های این دیگرگونی، گرایش نثر فارسی به سادگی بود که آن را کم کمک از زیر بار نثر مقفای عربی و نامفهوم منشیانه خلاص کرد و به گفتگوی طبیعی نزدیکش ساخت.

این ویژگی را می‌توان در ترجمه‌هایی که از سانسکریت شد، از قبیل روایت مصنوع و آراسته طوطی‌نامه نوشته محمد قادری (طوطی‌نامه اصلی را ضیاء نخسبی نوشته بود) و ترجمه رامایانا به دست عبدالقادر بدایونی دید.

نمونه نثر منشیانه و اسلوب‌مند این دوره، نثر وحید قزوینی است که بسیاری از گفتارهایش برجای مانده است. مورخان این دوره نیز به وجهی ساده‌تر از دوره پیش می‌نوشتند، برای نمونه از اسکندر بیک منشی نویسنده عالم‌آرای عباسی یاد باید کرد. نثر عالمان دین مانند مجلسی و دیگران ساده اما سست و به گفته بهار کودکانه است. نثر تذکره‌نویسان نیز ساده است. نمونه آن نثر تذکره نصرآبادی و تحفه سامی و نیز زندگینامه حزین لاهیجی شاعر برجسته عصر صفوی است.

آخرین نکته گفتنی، تفاوت نثر فارسی در دو شاخه ایرانی و هندی آن است. نویسندگان هندی همچنان که در شعر به استعاره و ترکیبات مجازی سخت معتادند، در نثر نیز استعاره را آزادانه به کار می‌برند. در سبک هندی، نمونه‌های نثر مستعار، نوشته‌های بیدل یعنی «چهار عنصر» و «نکات» است.





## فصل سوم

### دوره قاجار

(دوره بازگشت و تکرار)

سقوط دودمان صفوی و آشوبی که مردم ایران را، که در عین حال بر اثر بی‌عدالتی و ضعف مرکز درمانده شده بودند، فراگرفت. ظهور نادر، حمله او به هند و سایر سرزمین‌های همسایه، سپس برافتادن خاندان نادر و برخاستن فرمانروایان زند، همگی بر موقعیت ادبیات فارسی تأثیری آشکار داشتند. ما در این بررسی کوتاه مجال کافی نداریم تا به تفصیل به این موضوع پردازیم. آنچه سزاوار گفتن است، این است که شعر فارسی در ایران تا حدی درخشش خود را از دست داد. درخشش شعر، محصول یک زندگی آرام و امن بوده است، زیرا که شاعران، مردمی فراغت‌جو و محصول دوره‌های آرامش در تاریخ یک اجتماعند؛ نویسنده تذکره نصرآبادی درباره یکی از معاصران خود به نام قسمت مشهدی می‌گوید: «در هنر زرکوبی بی‌نظیر بود. اما شاعری او (که شرط اول آن فراغت است) وی را از حرفه‌اش محروم ساخت.» (تذکره نصرآبادی ص ۳۱۳). یکی از شاعران برجسته این دوره حزین لاهیجی از خود، زندگی‌نامه‌ای برجای نهاده که از راه و رسم زندگانی اهل ادب، روشنفکران و شاعران آن دوره تصویری به‌دست می‌دهد؛ او خود از جمله شاعران و ادیبان بسیاری

بود که ناگزیر شد بار سفر هندوستان ببندد و تا پایان عمر در آنجا بماند. با استقرار دودمان قاجار، که حکومتشان با تحکیم قدرت و به وجهی با امنیت قرین بود، و با توجهی که آنان به شعر مدحی (درحقیقت شعر تبلیغاتی) داشتند، بازار شعر اندک اندک رونق گرفت و چنانکه خواهیم دید، در ایران شاعران، شیوه دوره صفوی را رها کردند و به اسلوب شاعران سده‌های یازدهم (پنجم هجری قمری) و دوازدهم (ششم هجری قمری) (در قصیده) و سیزدهم و چهاردهم (هفتم و هشتم هجری قمری) (در غزل) بازگشتند.

### ویژگی‌های سبک بازگشت

سبک هندی به علت اغراق و زیاده‌روی شاعران، کم‌کم چنان شکلی پیدا کرد که درک آن حتّاً برای اهل فن دشوار شد، تا چه رسد به خوانندگان عادی و دوستداران عادی شعر. بدین دلیل، در ایران (اصفهان و عراق) واکنشی پدید آمد، و گروهی از شاعران با این سبک به مخالفت برخاستند. آنان در بیانیه‌ای که در تذکره‌ها ثبت شده و باقی مانده است، چنین اظهار عقیده کرده‌اند: ۱. سبک هندی شعر را از دایره فهم بیرون برده است. ۲. سبک هندی از لحاظ زبان فارسی، سست است. ۳. سرمشق زبان و شعر را باید در دیوان‌های شاعران بزرگ پیشین جست (شاعران سده‌های دهم / چهارم هجری قمری و یازدهم / پنجم هجری قمری).

این جنبش با توجه به اندیشه بنیادی که حدّ کمال هنری را در دیوان‌های شاعران بزرگ سلف و در دوره‌های گذشته می‌جوید، و مدّعی است که باید به اصول آن شاعران بازگشت، در کتاب‌های ادبی، «مکتب بازگشت» نام گرفته است.

جنبش بازگشت را نمی‌توان مکتب نامید، زیرا به هیچ وجه چیزی نو عرضه نکرد. بلکه سیری قهقرایی به گذشته است که در ترازنامه آن،

موازنه با یک قلم سود در برابر هزار قلم زیان برقرار می‌شود. تنها سود شایان یادآوری در بیانیه شاعران بازگشت، مسئله زبان است. نیازی به گفتن نیست که شعر، هنری است وابسته به زبان و همه فرایند خلاقه آن در عرصه زبان نمایان می‌شود، و نیز در بالا یادآوری کردیم که شعر سبک هندی، به سختی و اکراه قواعد دستوری را در مورد واژه‌ها می‌پذیرفت، وانگهی، آنجا که پای ترکیب‌ها به میان می‌آمد، گاهی برخلاف قیاس عمل می‌کرد و تأثیر نوآوری‌ها و خلاقیت‌های شاعران (فردی یا سبک‌شناسانه) شکل‌دهنده اصلی صور خیال و مضامین شعر بود، و چنین بود که فهم آن شعر دشوار می‌شد.

این فراخوان به بازگشت، در ایران شعر را از خطر غموض و ابهام ناشی از اغراق رهانید، و شاعرانی که بیانیه «بازگشت» را پذیرفتند (تقریباً همه شاعران ایران) تا آنجا که به زبان ارتباط داشت، شعر خود را به زبان شاعران کلاسیک بازگرداندند. اما به هر حال، شعر و اندیشه از هم جدا نیستند. زبان کهن با خود مضامین و صور خیال شاعران کلاسیک را آورد، و این بدان معنی بود که شعر فارسی به جای حرکت به پیش، از نظر تاریخی سده‌ها به عقب بازگشت. شاید اگر در بیانیه گروه، این اصل گفته می‌شد که «اصول زبان کلاسیک باید در خدمت مضامین نو و امروزی قرار گیرد»، شعر فارسی بسیار زودتر از آنچه دیدیم، به اصلاح واقعی دست می‌یافت. اما آنان تنها مسئله زبان را در نظر داشتند، و از مضامین و صور خیال ناآگاه بودند. به گفته یکی از منتقدان معاصر، دقیقاً بدین دلیل است که در این دوره، سعدی‌ها، حافظ‌ها، فرخی‌ها و منوچهرهای جعلی و ساختگی، بارها خودنمایی کردند که در شعر آنان هیچ درونمایه تازه‌ای یافت نشد. این بدان می‌ماند که موجودی زنده را از زیستبوم طبیعی او جدا کنیم و در محیطی بیگانه جایش دهیم. نتیجه این می‌شود که زندگانی در محیط بیگانه برای آن موجود غیرطبیعی است.

در این دوره، جامعه ایرانی هنوز از آنچه در جهان پیرامونش

می‌گذشت بی‌خبر بود، و دقیقاً به همین دلیل، پیوند خود را با اندیشه سده‌های میانه نگسسته بود. مردم از زندگانی - و بنابراین از شعر نیز - تصویری همانند مردم سده‌های میانه داشتند. با این حال توانستند برای نیازهای خود در هنر سده‌های میانه راه‌حلی بیابند - با وجود این، تا آنجا که نیروهای سیاسی به فرآیند آن یاری کرد غیرطبیعی و ساختگی بود.

قاجارها، در مورد شعر، خط مشی کاملاً مغایر صفویان در پیش گرفتند. همه می‌دانند که حکومت صفوی از شعر تبلیغاتی (مدح) و نقش آن در جامعه آگاه بود، و می‌دانست که مدح با قصاید عنصری (تملق‌گویی دربارهٔ ریاکاری‌های محمود غزنوی) و قصاید امیر معزی (با نمایاندن سنجر در هاله‌ای از عظمت) چه نقشی بازی کرده‌است؛ و نیز هرکسی می‌داند آن حکومت می‌توانست از این بلندگوی دور-برد<sup>۱</sup> که اگر نه یگانه وسیله، دست‌کم یکی از مهمترین دستگاههای تبلیغ عقاید و ارتباط با مردم بود، در دستگاه تبلیغاتی‌ای که پدید آورده بود، به خوبی استفاده کند. اما حکومت صفوی شالوده‌ای بس ژرف داشت. از این رو چون بر نسب داشتن از پیامبر (ص) تکیه می‌کرد، از شاعران می‌خواست که به جای شاهان صفوی، امامان شیعه را مدح گویند. برخی از شاعران این خواست را اجابت کردند و برخی از آنان نیز به هند رفتند. بدینسان در دوره صفویان نیز شعر ابزار تبلیغاتی دستگاه حکومت بود؛ و اگر مدح به امامان اختصاص یافته بود، نفع آن نامستقیم عاید حکومت می‌شد که تأثیری چند برابر داشت. منابع تاریخی حکایت از آن دارد که صفویان در آغاز از شعر هواداری می‌کردند، و انگیزه‌شان از این کار دانسته نیست. نویسنده کتاب *بدایع الوقایع* می‌نویسد که شاه اسماعیل به شاعران دستور داد قصاید کمال‌الدین اسماعیل و سلمان ساوجی را «جواب» گویند. چرا باید شاه اسماعیل که خود به ترکی شعر می‌گفت، و دیوان او را در دست

---

1. Long-ranged

داریم، از شعر فارسی هواداری کرده باشد؟ به احتمال، این کار او پاسخی تند به رقیبان وی در ماوراءالنهر بود که با وجود ترک زبان بودن (برخی از آنان به هیچ وجه فارسی نمی دانستند) از شعر فارسی حمایت می کردند. و برخی شان حتّاً به فارسی شعر می گفتند. اما قاجاریان که نمی خواستند دنباله‌رو صفویان باشند، و در واقع از فرمانروایان سده‌های یازدهم (پنجم هجری قمری) و دوازدهم (ششم هجری قمری) پیروی می کردند، مدیحه را هر چه بیشتر در خدمت دستگاه تبلیغاتی خود درآوردند. برای این کار، زبان آزموده و ناب شاعران کلاسیک سده‌های یازدهم (پنجم هجری قمری) و دوازدهم (ششم هجری قمری) ابزاری دلخواه بود. از این رو، شاعرانی که خود را در شاخه مدیحه‌سرایی این دستگاه تبلیغاتی می یافتند، می دیدند که بهترین روش بهره‌گیری از تجربه‌های به دست آمده در سده‌های گذشته در عرصه قصیده مدحی است، و چون ناگهان، آن را رایگان به چنگ آوردند، این گنج بادآورد را محکم چسبیدند. در دوره قاجار، شعر مدحی زندگانی (اگر واژه زندگانی درست باشد) خود را از سر گرفت؛ و قالب‌های ادبی دیگری چون مثنوی و غزل در کنار آن زندگانی شبح‌واری یافتند.

با اینکه از دوره بازگشت، بیانیه‌ای مشروح و ویژه از آن دست که در کتابها ثبت شده باشد وجود ندارد، شاعران نظر خود را در رد شیوه شاعران سبک هندی، و انتقاد از صور خیال پیچیده و زبان سست آنان که از سبک کلاسیک منحرفش می دانستند، عملاً بیان می کردند. از این رو، نویسنده کتاب حدایق الجنان (میرزا عبدالرزاق دُنبلی) - چنانکه بهار در سبک‌شناسی (ج ۳، ص ۳۱۸) آورده - درباره مشتاق (یکی از نخستین شاعران دوره بازگشت که پیشاهنگ بریدن از سبک هندی بود) می نویسد: «چون بساط چمن نظم از اقدام خیالات خام شوکت و صایب و وحید و مایشابه بهم و استعارات بارده و تمثیلات خنک، لگدکوب شد و یکبارگی از طراوت و رونق افتاد، مشتاق به تماشای گلزار نظم آمده طومار

سخن سرای آن جمع را چون غنچه به هم پیچید.»

درواقع، شعر فارسی در ایران دوره قاجار و زندیه چنان است که اگر از تاریخ ادبیات فارسی زدوده می‌شد، چیزی از دست نرفته بود. زیرا نسخه اصلی آن در دیوان‌های سعدی، منوچهری، عنصری و امیرمعزی باقی بود. در شعر سبک هندی، خلاقیت هنری بر پایه ایجاد شگفتی در خواننده قرار داشت. این شگفتی با ابزارهایی که اشاره کردیم (تنوع تصاویر، مضامین و غیره) به وجود می‌آمد: در شعر دوره قاجار نیز پایه لذت بردن از شعر بر نوعی دیگر از شگفتی نهاده شده است - و آن شگفتی ناشی از تقلید است. من خود، بارها از شعر سروش و صبا (دو شاعر برجسته سبک بازگشت) لذت برده‌ام، و چون به دلایل آن اندیشیده‌ام، پی برده‌ام که آن اشعار مرا تا حد شگفتی فرود آورده‌اند - شگفتی از اینکه آنان تا چه مایه موفق به تقلید زبان شاعران کلاسیک و موسیقی شعر کلاسیک شده‌اند.

امروزه در ایران، در میان نسل قدیمی‌تر، ادیبانی داریم که از شعر دوره قاجار لذت می‌برند و در تحلیل نهایی، علت لذت بردن آنان بازگشت به این نکته اصلی است - آنان از توانایی‌ای که این شاعران در تقلید از شاعران کلاسیک نشان داده‌اند، هم شگفت زده می‌شوند و هم لذت می‌برند. زبان شعر کلاسیک که به خدمت قصیده مدحیه دوره قاجار در آمد، در شعر صبا و سروش و قآنی (با برخی دیگرگونی‌ها در شعر قآنی) عملاً تا پایان پادشاهی ناصرالدین شاه پایه هنر شاعری بود، هنگامی که این شاعران به شعری جز مدح باز می‌گشتند (بیشتر شعر تغزلی) از اسلوب سعدی و گاهی از اسلوب حافظ بهره می‌گرفتند. از این‌رو، غزل این روزگار، درحقیقت غزل سعدی و حافظ است که تخلص سراینده آنها فروغی بسطامی، نشاط اصفهانی و یغمای جندقی شده، اما بدون زیبایی و طراوت شعر سعدی و حافظ است.

برای جمع‌بندی، می‌توان گفت که در این دوره شعر فارسی می‌کوشد تا:

۱. در عرصه مضمون و نوع احساس و عواطف، از همان عشقی سخن بگویند که شعر سعدی و حافظ آن را القا می‌کرد. و مهر زندگی مردمان آن روزگار را بر پیشانی دارد، و می‌کوشد تا (بی کوچکترین دیگرگونی) از همان اخلاقیات، افتخارات، طنز، زهد، فلسفه و عرفان سخن بگویند. توصیف طبیعت نیز با آنچه در شعر منوچهری و فرخی یافت می‌شود، یکی است.

۲. در عرصه تخیل شاعرانه؛ تصاویر شعری این دوره، مطلقاً همان است که در دیوان فرخی و منوچهری (در زمینه طبیعت) می‌توان یافت، و در زمینه تغزل و شعر عاشقانه نیز مجموعه صور خیال چیزی نیست جز آنچه در آثار شاعران کلاسیک (به ویژه سعدی و حافظ) خدمت صادقانه کرده و به افتخار بازنشستگی نائل شده بود.

۳. از لحاظ زبان شعری، شعر دوره قاجار در دو عرصه واژگان و نحو زبان، تکرار کلیشه‌وار زبان سعدی (غزل) است. زبان شعر این دوره مانند شعر دوره تیموری (نیمه اول سده چهاردهم میلادی / هشتم هجری قمری) با زبان زنده و رایج مردم تفاوت دارد. هیچ ضرب‌المثل تازه و نوساخته یا نمادی نو به شعر شاعران این دوره راه نیافته است.

۴. وزن و قافیه همان وزن و قافیه سده‌های دهم (چهارم هجری قمری) و یازدهم (پنجم هجری قمری) است و فن عروض با آن دوره همانند است. در قلمرو ردیف‌های شعری و ترکیبات لغوی حتّاً به اندازه شاعران سبک هندی نیز نتوانستند پیشرفت کنند.

۵. از لحاظ صوری، قصیده وقف مدح و مرثیه (کارکرد عمومی این قالب) شده است، و غزل به موضوعات عشقی اختصاص یافته. هر چند در عشقی که غزل متضمن آن است، کوچک‌ترین جلوه‌ای از شخصیت شاعر دیده نمی‌شود؛ جست‌وجوی تجربه شخص شاعر در شعر این دوره حتّاً در حدّ سبک وقوع در نیمه نخست سده دهم هجری نیز امری بی‌حاصل است. شعر فارسی در مرحله گسست از سبک هندی و پیوستن

به شعر رسمی درباری - که نمونه آن را در شعر صبا و قآنی و سروش خواهیم دید - بر روی پاشنه پانیم چرخ زدی آنکه از جای خود تکان بخورد. نیاکان این شبه جنبش چند شاعر بودند که در اصفهان، یعنی مرکز حاکمیت زندگی می کردند. این شاعران با جانشینان خود (که معمولاً در رونوشت برداری و تکرار شعر ممتاز درباری رایج در دربار غزنویان شتاب می ورزیدند) اندکی فرق داشتند. آنها بیشتر با غزل و قصیده به خویشتن هويت می بخشیدند، زیرا هنوز، روزگار، روزگار غزل بود. اما چنان که خواهیم دید، در غزل این شاعران هیچ گونه تازگی ای دیده نمی شود. مشهورترین این شاعران عبارتند از هاتف اصفهانی (که ترجیح بند عرفانی ای دارد که شامل سخنانی است که صوفیان بیان کرده اند و در طول زمان به اشکال مختلف تکرار شده. این ترجیح بند هنوز از بهترین آثار این دوره به شمار می آید)، آذر بیگدلی (نویسنده تذکره آتشکده)، عاشق اصفهانی و سحاب. چنانکه در آغاز این فصل خاطر نشان کردیم، تنها شاعر دوره قاجار که به طور کلی شخصیتی ممتاز از دیگران دارد، و او را می توان در قیاس با همگنانش متمایز کرد، قآنی شیرازی است. معاصرانش او را از جمله بزرگترین شاعران تاریخ ادبیات فارسی می دانستند و نفوذ زیادی که وی بر معاصران خود داشت، سبب شد که شماری از شاعران پیرو و مقلد او به شمار آیند.

پیش از آنکه درباره قآنی شیرازی (فوت: ۱۲۷۰ ه.ق) چیزی بگوئیم، باید از شاعری نسبتاً مشهور ولی کم اهمیت تر یعنی فتحعلی خان صبای کاشانی (فوت: ۱۲۳۸ ه.ق) یاد کرد، زیرا وی نیای شاعران مدیحه سرای این عصر تلقی می شود، و تاریخ تجدید حیات قصیده و شعر مدحی (اگر بشود آن را تجدید حیات نامید) با نام وی مترادف است. این مرد که مدّاح فتحعلی شاه قاجار بود، در ستایش آن پادشاه قصاید بسیاری برجای نهاد که همه به زبان شعر کلاسیک است و کلیشه های شعری شاعران پیشین را تکرار می کند. وی همچنین به تقلید شاهنامه فردوسی منظومه ای در شرح



جنگ‌های فتحعلی شاه سرود و آن را شاهنشاه‌نامه نام کرد. اما دشوار است که بتوان در آن بیت‌هایی یافت که در استحکام و زیبایی کلام، سنجش با سست‌ترین ابیات مقلدان شاهنامه را که در سده‌های یازدهم (پنجم هجری قمری) و دوازدهم (هشتم هجری قمری) سروده شده، تاب آورد. قآنی شیرازی در زمینه قالب شعر فارسی (که مختص کاربردهای مرسوم و معانی هزارساله بود) دیگرگونی (اگر آن را بتوان چنین خواند) محدودی پدید آورد. در واقع این دیگرگونی مربوط می‌شد به نوعی بلاغت و ظرافت نسبی در گزینش اسلوب خاصی برای تقلید. به عبارت دیگر، وی کوشید تا از تجارب شاعران کلاسیک در زمینه وجه بیرونی شعر ملغمه‌ای بیافریند که تا حدی از آن خود وی باشد، و همین امر سبب شده که وی را بنیادگذار مکتبی خاص بیندارند، اما با هیچ معیاری نمی‌توان سبک او را سبکی جداگانه تلقی کرد. در اینجا، قصد ما عرضه تعریفی جدید از سبک (بدان‌سان که زبان‌شناسی و معنی‌شناسی جدید عرضه کرده) نیست؛ منظورمان شیوه به کار بردن وزن و قافیه و واژگان شعر است. قآنی به رغم معاصرانش که بیشتر اوقات به اوزان سده‌های چهارم و پنجم هجری (با سکنه‌های خاص خود) متکی بودند (سروش و صبا به فرخی و منوچهری توجه داشتند) می‌کوشید وزن‌های آهنگین‌تر و با روح و پرشور، چون برخی از وزن‌های خاقانی یا وزن‌هایی را به کار برد که بتوان در آن قافیه دوگانه را به کار گرفت. حقیقت آن است که او خود اشعار زیادی با قوالب و اوزان معاصرانش (یا به بیان دیگر، مجموعه انتحالات و سرقات معاصرانش)، برجای نهاد. اما شیوه بیان ویژه او که معاصرانش به آن «سبک قآنی» نام داده‌اند، متضمن آن نوع شعری است که شرح آن را آوردیم. اوزان دوری و دارای قافیه «درونی»، استفاده از توازن صوتی، به کارگیری تشبیه و استعاره شاعران کلاسیک در حد اشباع، شیفتگی و اشتیاق به توصیف طبیعت، جسارت گاه به گاه در به کار گرفتن واژه‌ها برخلاف قواعد دستوری زبان ادبی؛ این موارد به این تصور که قآنی

مبتکر یک سبک است کمک کرده است. به نظر می‌رسد که قآنی زبان فرانسوی نیز می‌دانست. وی کتابی به تقلید گلستان سعدی با نام پریشان نوشت.

شاعر دیگری که در کنار قآنی سزاوار یادآوری است، یغمای جندقی (فوت: ۱۲۷۶ ه.ق) است. میرزا ابوالحسن یغما در اصل به خاطر اشعار طنزآمیزش شهرت دارد. شاید بتوان او را واپسین طنزپرداز بزرگ در تاریخ شعر کلاسیک فارسی به‌شمار آورد. طنز یغما، اصولاً بر پایه کلمات و اصطلاحات رکیک و هرزه بنا شده و متضمن اشاراتی به انحراف جنسی است، و از این حیث، ادامه شعر سوزنی سمرقندی و امثال اوست که گاهی وجه اجتماعی و خوشایندی می‌یابد.

در روزگاری که همه شاعران، هنر خود را در توصیف دلبر خیالی یا حامیان بی‌تشخص و فرتوتی به‌کار می‌بردند که گویی به عهد غزنویان و سلجوقیان تعلق دارند، حتّاً این مایه انحراف از هنجارها در خور ستایش است. از یغما مقداری نوحه نیز برجای مانده است؛ اگر بخواهیم این وجه آثار مربوط به ادب فارسی را بررسییم، یغما از جمله برجسته‌ترین شاعران این‌گونه شعر نیز به‌شمار می‌آید.

دو تن از غزل‌سرایان نسبتاً خوب این دوره که برخی از اشعارشان شهرت یافته و در سنجش با معاصرانشان تا حدی موفق بوده‌اند، نشاط اصفهانی (فوت: ۱۲۴۴ ه.ق) و میرزا عباس فروغی بسطامی (فوت: ۱۲۷۴ ه.ق) بودند. غزل‌های فروغی از غزل‌های نشاط شهرت بیشتری دارد و شعرش دارای بار عرفانی است.

شاعران دیگر این دوره عبارتند از: مجمر اصفهانی (فوت: ۱۲۳۵ ه.ق)، وصال شیرازی (فوت: ۱۲۶۲ ه.ق)، هدایت جارستانی (۱۲۸۸ ه.ق)، محمودخان صبا (فوت: ۱۳۱۱ ه.ق) و بسیاری دیگر.

از میان انبوه این مداحان، دو شاعر را باید به دقت جدا کرد؛ ما به‌رغم این واقعیت که آثارشان از نظر شایستگی باید در صدر این مبحث باشد،

از آنها در پایان بحث یاد خواهیم کرد. این دو تن، قائم مقام فراهانی و فتح‌الله خان شیبانی‌اند. قائم مقام از جمله قدیمی‌ترین ادیبان این دوره (فوت: ۱۲۵۱ ه.ق) و فتح‌الله خان از متأخرترین آنهاست (فوت: ۱۳۰۸ ه.ق). اما این دو شاعر به علت توجه به مسائل اجتماعی در آثارشان، از پیشگامان جنبش مشروطه به‌شمار می‌آیند. ما در پایان به بررسی این دو تن می‌پردازیم. بدان‌گونه که در پایان زمستان، نخستین شکوفه بهار را نوید می‌دهد.

قائم‌مقام فراهانی که ثنائی تخلص می‌کرد، و از ۱۱۹۳ تا ۱۲۵۱ ه.ق زیست، مرد سیاست و فرهنگ بود، و در هر دو زمینه از افتخاری بزرگ بهره‌مند است. در عرصه سیاست و حکومت، از جمله وزیران سرافراز و فداکار ایران در اعصار اخیر است و مانند همه سیاستمداران سرافراز کشور ما فرجامی بد داشت و بر اثر دسیسه رقیبان سیاسی که مردانی خیانت‌پیشه بودند، به فرمان محمدشاه، در باغ نگارستان خفه‌اش کردند (۱۲۵۱ ه.ق). قائم‌مقام را باید در هر گونه نوآوری‌ای که در نثر جدید فارسی پدید آمده پیشگام به‌شمار آورد. ما از زمان گلستان سعدی تاکنون نثری به زیبایی نثر او نداشته‌ایم. منشآت قائم‌مقام با وجود اینکه تحت عنوان نثر هنری و مصنوع قرار می‌گیرد، دلپذیری بارزی دارد. در آفاق شعر نیز قائم‌مقام را باید نخستین بارقه اصلاح به حساب آورد، زیرا که نخستین نشانه تحول در شعر فارسی در قلمرو معنی و مضمون و هدف شعر آغاز شد. و این قائم‌مقام بود که شعر را به صریح‌ترین طرز ممکن به صحنه مسائل اجتماعی کشید.

در قصاید قائم‌مقام، هنگامی که اوضاع را با دید انتقادی می‌نگرد، نگرش اجمالی وی را به موضوعات اجتماعی ایران روزگار او می‌توان دید. وی شعری به نام جلایرنامه دارد که آن را به صورت فکاهه سروده است، و کوشیده تا شعر را به زبان کوچه و بازار نزدیک کند و از این لحاظ، یکی از بزرگترین شاعران عصر اخیر یعنی ایرج میرزا را تحت‌تأثیر قرار

داده‌است؛ ایرج مشهورترین اثر خود، عارفنامه را به پیروی از سبک قائم مقام سروده‌است.

پس از قائم مقام، فتح‌الله شیبانی در شعر مقامی مهم دارد. قائم مقام کوشید که تا حدی از تقلید شاعران پیشین دور شود. اما شیبانی کوشید تا در حد ممکن، زبان آنان را تقلید کند. با وجود این، برخلاف معاصران خود گاهی همین زبان را چون ابزاری برای انتقاد تند اجتماعی به کار می‌گیرد. برخی از اشعار او که شرح اوضاع پریشان سیاسی و اجتماعی است، با خون و فریاد و زندگانی واقعی می‌تپد و شعر زنده و پر شوری است که یادآور استحکام شعر کلاسیک است. تاریخ رستاخیز ادبیات فارسی در دوره جدید، به ناگزیر با نام قائم مقام و شیبانی پیوند یافته است.

### نثر فارسی در این دوره

#### (از پایان عصر صفوی تا آغاز جنبش مشروطیت)

از اواخر عصر صفوی یا تقریباً اندکی پس از برافتادن آن دودمان، ادبیات فارسی (در ایران) راهی متفاوت از هند و ماوراءالنهر و سایر مناطق فارسی‌زبان در پیش گرفت. شعر، چهره‌ای نو پیدا کرد و نثر نیز شروع کرد به حرکت به سوی وصف همراه استحکام و پختگی بیشتر. درحقیقت می‌توان گفت که در دوره قاجار تا آغاز جنبش مشروطه، نثر فارسی ضمن اینکه در سنجش با دوره صفوی پخته‌تر و دلکش‌تر می‌شد، اسلوب کهن را نیز ادامه می‌داد. نویسندگان دوره قاجار، فارسی را بهتر از اسلاف خویش در دوره صفوی می‌دانستند. از میان نویسندگان آن روزگار، شخصیت‌هایی چون میرزا عبدالوهاب نشاط، فاضل خان گروسی، قائم مقام فراهانی (که باید مبتکر راستین نثر جدید فارسی تلقی شود) و مورخانی چون رضاقلی خان هدایت و محمدتقی سپهر، نمونه‌هایی نسبتاً عالی پدید آوردند و از راه تجارب آنان بود که نثر ساده عصر مشروطه تولد یافت. درحقیقت، قائم مقام فراهانی مبدع سادگی و پایبندی به قواعد

زبان و گهگاهی نیز وصف بود. نثر او با وجود به کار بردن قواعد و سنت‌هایی چون نثر مسجع، عبارات عربی و گاهی نقل قول‌ها و اقتباساتی از شعر کهن، بسیار ساده، طبیعی و دلپذیر است. شاید پس از گلستان سعدی، هیچ نثری [در این سبک] به دلپذیری و جذابیت نثر قائم‌مقام نداشته باشیم.

نویسندگان دوره قاجار که نوشته‌هایشان ارزش ادبی دارد، عبارتند از مجدالملک سینکی (۱۲۲۴-۱۲۹۸ ه.ق) نویسنده رساله مجذیه، فرهاد میرزا معتمدالدوله شاهزاده قاجار (۱۲۳۳-۱۳۰۵ ه.ق) نویسنده منشآت و کتاب‌های دیگر، حسنعلی خان امیرنظام گروسی (۱۲۳۶-۱۳۱۷ ه.ق)، نادر میرزا (۱۲۴۲-۱۳۰۲ ه.ق) نویسنده تاریخ تبریز، میرزا عبداللطیف طسوجی (فوت: حدود ۱۳۰۶ ه.ق) مترجم توانای کتاب بسیار نام‌آور هزارویک شب که آن را از زبان عربی به نثر بسیار دلکش فارسی برگرداند (اصل هزار و یک شب به فارسی بود، سپس به عربی ترجمه شد و بار دیگر به دست این مترجم به فارسی برگردانده شد. با این حال، متن فارسی کهن آن از میان رفته است). نویسنده دیگر، قائم‌مقام است که پیش از این درباره او سخن گفتیم.



## فصل چهارم

### عصر مشروطه

(ادبیات زندگی - ادبیات مردم)

ادبیات دوره مشروطه (دامنه زمانی این ادبیات را دقیقاً نمی‌توان با ماه و سال نشان داد)، شامل آن بخش ادبیات فارسی است که از یک سو ریشه در سه دهه واپسین پادشاهی ناصرالدین شاه دارد، و از سوی دیگر، ویژگی‌های عام آن تقریباً در سال‌های منجر به کودتای ۱۲۹۹ ه.ش و حتّاً در سال‌های پس از آن در ادبیات فارسی پدیدار می‌شود.

به دیگر سخن، این ادبیاتی است (خواه نثر خواه نظم)، که همه تلاش و کوشش مردم ایران برای دستیابی به حکومت قانون و رهایی از نظام استبدادی در آن بازتابیده است. می‌توان گفت که ظهور این‌گونه ادبیات با دریافت اندیشه «آزادی» به مفهوم اروپایی آن مقارن است. واژه «آزادی» به فراوانی در شعر کلاسیک فارسی به کار رفته است و درباره آن اشعار بسیار می‌توان یافت، اما معنی غربی «آزادی» که به معنی حکومت قانون و نظم اجتماعی استوار بر برابری است، چیزی است که در نتیجه آشنایی با مغرب‌زمین در اندیشه و احساسات شاعران و اهل قلم ایران بازتابیده است.

از روزگار صفویان به بعد، ایرانیان ترقی خواه، با وجوه اندیشه اروپایی

و نظم اجتماعی و راه و رسم زندگانی مردم باختر آشنایی اندکی داشتند. برخی افراد از طریق هند با این‌گونه زندگانی آشنا شدند. شاید از جمله نخستین کسانی که به این موضوع توجه کرد، حزین لاهیجی (۱۱۰۳-۱۱۸۱ ه.ق) شاعر برجسته اواخر عصر صفوی بود. وی در یکی از آثار خود به انتظام حکومت، راه و رسم زندگانی اروپاییان و امتیازات آن اشاره می‌کند و می‌نویسد «شاید تنها راه درست کردن اوضاع ایران، سازماندهی کشور به طرز غربیان باشد.» هم‌معنان با او و اندکی بعد، عبداللطیف شوشتری در کتاب *تحفة العالم* از زندگی مردم انگلستان، شرحی مفصل می‌آورد که نشان آشنایی وی با حکومت قانون در بریتانیاست. او کتابش را در آستانه روی کار آمدن دودمان قاجار نوشت و در هندوستان منتشر کرد. بحث وی درباره فراماسونری و برابری همه انگلیسیان در برابر قانون خواندنی است. دوست و معاصر او میرزا ابوطالب (۱۱۶۶-۱۲۲۱ ه.ق) نیز در سفرنامه خویش به نام *مسیرطالبی* راه و رسم زندگانی مردم انگلستان را که خود به چشم دیده به تفصیل شرح می‌دهد. او را می‌توان نخستین ایرانی‌ای دانست که با دموکراسی انگلستان آشنایی بی‌میانجی داشته، اطلاعات خود را در این‌باره نوشته و در معرض توجه دیگران نهاده‌است. در ایران، اندیشه آزادی اندک اندک از راه هند و روسیه و امپراتوری عثمانی یعنی از راه زبان ترکی (استانبولی) رواج یافت. شماری از پیشروان آن عصر مانند میرزا فتحعلی آخوندزاده (فوت: ۱۲۹۵ ه.ق) و میرزا ملکم‌خان (۱۳۲۶-۱۲۴۹ ه.ق) و سیدجمال‌الدین افغانی (حدود ۱۳۱۵-۱۲۵۴ ه.ق) در انتشار اندیشه آزادی در بیرون کشور تلاش کردند. ملکم به‌عنوان سیاستمدار و اصلاح‌طلب، میرزا فتحعلی به‌عنوان نویسنده و منتقدی انقلابی و سیدجمال‌الدین به‌عنوان اندیشمندی سیاسی و اجتماعی که بر مذهب تکیه می‌کرد، هر یک به‌شیوه خود، راه را برای رواج اندیشه نو و اصول آزادی هموار کردند و طبیعی بود که چندی بعد، این اندیشه‌ها در شعر و



ادب فارسی (ادبیات به مفهوم خلاقه آن، نه، نوشته‌ای که به فارسی باشد)، بازتابید.

### شعری که زندگی است

در دوره مشروطه و سال‌های مقارن با اندیشه‌های مشروطیت، در ایران، بیانیه‌های ادبی متعددی منتشر شد. نخستین بیانیه که جدای از لحن تند و شدید آن از اهمیت و تقدّم تاریخی نیز برخوردار است، از آن میرزا فتحعلی آخوندزاده است که در اواسط پادشاهی ناصرالدین شاه، از ادبیات کهن ایران و شیوه مدّاحی و ستایشگرانه، انتقادی سخت کرد. وی با نوشتن نمایشنامه‌های متعددی که نخستین نمونه نمایشنامه‌نویسی در ادبیات مکتوب ایران بود، دیدگاه‌های انتقادی خود را تجسم بخشید. پس از او، میرزا آقاخان کرمانی (۱۳۱۴-۱۲۷۰ ه.ق) اصول نهفته در سخنان آخوندزاده را بسط داده در بیانیه‌ای تازه ادبیات کلاسیک را مورد داوری قرار می‌دهد و آن را نقد می‌کند:

«باید دید نهالی که شعرای ما در باغ سخنوری نشانده‌اند، چه ثمر داده و چه نتیجه بخشیده است؟ آنچه مبالغه و اغراق گفته‌اند، نتیجه‌اش مرکوز ساختن دروغ در طبع ساده مردم بوده است. آنچه مدح و مداهنه کرده‌اند، اثرش تشویق وزراء و ملوک به انواع رذایل و سفاهت شده است. آنچه عرفان و تصوف سروده‌اند، ثمری جز تنبلی و کسالت حیوانی و تولید گدا و قلندر و بیعار نداده است. آنچه تغزل گل و بلبل ساخته‌اند. حاصلی جز فساد اخلاق جوانان نبخشوده است.»<sup>۱</sup>

این نمونه‌ای است از نقد شعر در زمینه اندیشه و موضوع و محتوا در

۱. اصل گفته میرزا آقاخان را از کتاب اندیشه‌های میرزا آقاخان کرمانی، نوشته دکتر فریدون آدمیت، صص ۱۳-۲۱۲ آورده‌ایم. م.

دوران مشروطه، همین اندیشه را در نوشته‌های ملک‌خان نیز می‌توان دید. همان‌گونه که در شعر دوره مشروطه مانند اشعار ادیب‌الممالک فراهانی تصویرهای کلیشه‌ای شعر مرسوم مورد انتقاد قرار می‌گیرد.

ای شعرا چند هشته در طبق فکر  
لیموی پستان یار و سیب ذقن را

اما ادیب‌الممالک، خود از جمله کسانی بود که از دید مسائل فنی شعر به «لیموی پستان یار و سیب ذقن» محدود بود. با این فرق که شعر او آکنده از مضامین داغ اجتماعی است، و در عرصه بیان از استحکام صورت و قالب برخوردار است.

شاعران این دوره، اغلب عقاید خود را در بیانیه‌ای اعلام می‌دارند. عشقی که یکی از تندروترین آنان است (وی در پایان این دوره می‌زیست) در مورد قافیه دیدی اصلاح طلبانه دارد. سایر شاعران نیز درباره اصلاح ادبی سخن می‌گویند. این اصلاح طلبی عموماً از حد موضوع و محتوا فراتر نمی‌رود.

نخستین تجاربی که با این حال و هوا در ادب فارسی پژواک یافت، از آن شاعرانی چون قائم‌مقام و شببانی بود؛ ما پیش از این، درباره این دو تن به‌عنوان پیشاهنگان اندیشه آزادی در عرصه ادب سخن گفته‌ایم. با وجود این، آذرخش‌های شعر میهنی و هیجان‌کشاکش‌های مشروطه‌خواهی، اساساً در سخن شاعرانی چون ادیب‌الممالک، سیداشرف، دهخدا و بهار پژواک یافته است. اینان مردانی بودند که شعرشان همزمان با کوشش‌های سیاسی و اجتماعی در راه دموکراسی تشخص و مقبولیت پیدا کرد و اشاعه یافت.

### ویژگی‌های شعر مشروطه

در سنجش با دوره‌های پیشین، ویژگی‌های عام شعر مشروطه اینهاست: در حوزه محتوا و اهداف، شعر، دربار را ترک می‌گوید و به کوی و برزن

می آید و سرشار از خون و فریاد، گرمی زندگی و آرمان است. این شعری است که هر انتقادی بر آن وارد باشد، از این اتهام که با زندگی تماسی ندارد، مبرا است. شعر فارسی، قرن‌ها از زندگی جدا بود. همه تلاش شاعران عصر صفوی برای دست‌یافتن به تحول، اصلاح و (به زبان خود آنان) ایجاد یک «طرز تازه» به چیزی جز دیگرگونی در سطح بیان شعری و ماهیت تصاویر شاعرانه نینجامید. اما شعر دوران مشروطه، محتوا و نفوذ دامنه عاطفی را در شعر فارسی چنان تغییر داد که به یک معنی همه پیوندهای آن با گذشته گسست.

آنچه در شعر دوره مشروطه، دوره‌ای که از پادشاهی مظفرالدین‌شاه تا چند سالی پس از کودتای ۱۲۹۹ را شامل می‌شود، به چشم می‌آید، از نظر زبان، قالب و مسائل فنی شعر، در چند «موج» کلی قرار می‌گیرد:

۱. هواداران توده مردم

۲. موج ادیبان سنتی

۳. موج اعتدالی (هواداران اصلاحات متکی بر سنت)

پیش از پرداختن به ویژگی‌های هر یک از این سه «موج» باید چند نکته را درباره خصلت‌های عام شعر دوره مشروطیت یا مشروطه‌خواهی (در شعر) یادآوری کنیم:

الف. در عرصه اندیشه و محتوا: موضوعاتی که نخستین بار وارد شعر فارسی شد و از واردات غرب بود و از آشنایی با فرهنگ و اندیشه غربی سرچشمه می‌گرفت:

۱. وطن

۲. آزادی و قانون

۳. فرهنگ نو و تعلیم و تربیت جدید

۴. ستایش علوم جدید

۵. زن، مسئله زن و برابری او با مرد

۶. انتقاد از اخلاقیات سنتی

## ۷. مبارزه با خرافات مذهبی (و گاهی با خود مذهب)

البته شاعران در رویارویی با این موضوعات رویکردی یکسان نداشتند. برای مثال، «وطن» در دیدگاههای متعدد آنان، معانی متفاوتی دارد. وطنی که سیداشرف (نسیم شمال) از آن سخن می‌گوید، وطنی است که خصوصیات کامل اسلامی و شیعی دارد، درحالی‌که چون عشقی از وطن سخن می‌گوید، در جست‌وجوی ایران در ناب‌ترین معنی آن است و مانند همه ترقی‌خواهان رمانتیک، آن را در روزگار ساسانیان و پیش از غلبه عرب می‌جوید. از این‌رو، در شعر عشقی یک حس مشخص عرب‌ستیزی به چشم می‌آید، در صورتی‌که سیداشرف عرب را می‌ستاید و می‌گوید:

مردمان طعنه زنندم که مده دل به عرب  
به عرب چون ندهم دل که محمد عرب است

(برحسب اتفاق، هر دو شاعر سید و عرب‌نژاد بودند)

آزادی و قانون نیز حدّ و مرز قاطع و مورد توافقی ندارد. هیچ آرمانشهر پیش‌ساخته‌ای وجود ندارد که بر پایه آن بتوان آزادی و قانون را در جامعه برقرار کرد، اما در شعر این دوره، ستایش بسیار از مفهوم عام آزادی و قانون می‌توان یافت.

موضوع مبارزه با خرافات مذهبی یا با مبانی مذهب نیز بیش از یک جنبه داشت، و برداشت شاعران از آن متفاوت بود. کسانی از موضوعات فرعی مذهب که به نظر آنان اساس خرافی داشت، انتقاد می‌کردند. برای مثال، روضه‌خوانی و نوحه‌سینه‌زنی مورد انتقاد ایرج میرزا بود. درحالی‌که دیگران قضایای بنیادی را انکار می‌کردند. چنانکه عشقی که یک داروین‌گرا بود، به صراحت تمام می‌گفت:

قصه آدم و حوا همه وهم است و دروغ  
نسل میمونم و افسانه بود از خاکم

ب. در عرصه زبان شعری: روشن است که ورود عواطف و احساساتی از این دست به قلمرو شعر فارسی (شعری که زمانی در محافل اشرافی که معمولاً تحصیل کرده و با ادبیات آشنا بودند، مطرح بود، و اینک می‌خواست با مردم عادی و توده‌ها رابطه برقرار کند) به جست و جوی زبانی می‌انجامید که در خور رویارویی با این‌گونه مفاهیم و اندیشه‌ها باشد. بدین‌سان، شعر فارسی برای برآوردن یک نیاز اجتماعی عمیق (و نه صرفاً تصنع برای تصنع و هنرنمایی برای هنرنمایی، چنانکه شعر دوره تیموری بود) به زبان کوی و برزن نزدیک می‌شود. در این دوره، واژگانی رواج یافت که برگرفته از زبان مردم کوچه و بازار بود. واژگان اروپایی نیز با خود معانی تازه‌ای در عرصه نظم اجتماعی و سیاست آوردند که به‌هنگام ورود از جاذبه ظاهری نیز برخوردار بودند و وارد شعر فارسی شدند (در اینجا با واژه‌های مربوط به صنعت و فناوری کاری نداریم).

پیشینه کاربرد واژه‌های اروپایی در شعر فارسی را (بی‌آنکه چندان نیازی به کاربرد آنها باشد) می‌توان نخست در آثار منظوم میرزا ابوطالب نویسنده مسیرطالبی (سال تقریبی سفرنامه: ۱۲۱۹ ه.ق) یافت. او گاهی در کاربرد این واژه‌ها و حتّاً جمله‌واره‌ها و عباراتی از انگلیسی و فرانسه اصرار می‌ورزد. البته او را شاعر به معنی واقعی نمی‌توان دانست. اما از دید تاریخی باید این امتیاز را از آن او دانست که برای نخستین بار به چنین تجربه‌ای دست زده‌است. تا آنجا که نویسنده این سطور می‌داند، وی نخستین کسی است که در این راه گام نهاده‌است. درحقیقت، چنانکه گفتیم، برخی از شاعران سبک هندی به‌خاطر زیستن در محیط خاص هند، واژه‌های بیگانه (اروپایی) را که در آن دیار رواج یافته بود در شعر خود به کار می‌بردند، اما در دوره مشروطه، کاربرد چنین واژگانی در میان شاعران برجسته و پیشرو بسیار متداول است. ادیب‌الممالک از جمله کسانی است که کمابیش در این زمینه گشاده دستی می‌کند، و نیز ایرج میرزا که با ذوق ویژه خویش گاهی کوشیده تا واژه‌های فرانسوی را با شیوه‌ای که به

مذاق خواننده ایرانی ناخوشایند نباشد، در شعر خود به کار برد:

هی بده کارتن و بستان دوسیه  
 هی بیار از در دکان نسیه  
 هی نشستم به مناعت پس میز  
 هی تپاندم دوسیه لای شمیز

کاربرد واژه‌های فرانسوی «کارتن» و «شمیز» در کنار واژه‌های عامیانه «هی تپاندم» و «لا» نشانی از کوشش شاعر برای ایجاد اصلاح و تازگی در زبان فارسی است. اصطلاحات سیاسی‌ای که در برابر اصطلاحات سیاسی و اجتماعی غربی وضع شد، در شعر این دوره بسیار رواج دارد. برخی از شاعران از سر نیاز به این اصطلاحات تمسک می‌جستند؛ و برخی نیز این کار را با تصنع انجام می‌دادند. آنان تصور می‌کردند که از این راه می‌توان شعر و ادب فارسی را اصلاح کرد.

پ. در حوزه صور خیال: شعر دوره مشروطیت آن مایه پرشور و قوی و توفنده و پرخوش و خروش است که برای صور خیال هیچ جایی باقی نمی‌گذارد. به عبارت دیگر، اساس هنر شاعران در این دوره بر نوآوری در عرصه صور خیال متکی نیست. بدین سبب است که منتقد بی‌تجربه امروزی که با معیارهای جدید تکامل یافته در اروپای پس از جنگ دوم، درباره شعر دوره مشروطه داوری می‌کند، آن را نظم می‌داند؛ چرا که در آن به سختی می‌توان تصویر تازه یا عنصر بیانی نوی را یافت. حتا منتقدان سنتی نیز آثار اصلی دوره مشروطه (شعر سیداشرف، عارف، عشقی و فرخی) را خوش نمی‌دارند. با وجود این، در تجارب ایرج میرزا و عشقی، در شعر این دوره و در برخی از اشعار بهار، در اواخر این عصر، کوشش‌هایی برای دستیابی به بیان نو به روشنی دیده می‌شود، و اگر قلمرو نو و ابتکاری نیمایوشیج و ابوالقاسم لاهوتی را که در پایان این دوره قرار دارد، بخشی از شعر این دوره به‌شمار آوریم، چشم‌انداز تازه‌ای در بیان

شعری بر ما نمودار می‌شود. بعد به این موضوع باز خواهیم گشت. ت. در عرصه شکل: در این دوره شکل و صورت شعر فارسی، مشتمل بر قالب‌های شناخته شده کلاسیک و سنتی است، با این تفاوت که راه و رسم سنتی به کار گرفتن این قالب‌ها تغییر مشخص کرده است. برای مثال مستزاد که در شعر کلاسیک تجربه‌ای غیر معمول و نوعی هنرنامه‌ی به‌شمار می‌رفت، و پیش از دوره مشروطیت (یعنی از سده پنجم تا سیزدهم هجری) نمونه‌هایی از آن به‌طور پراکنده وجود داشت، در این دوره ناگهان چنان متداول گشت که آن را می‌توان شکل اصلی و عمومی شعر در این روزگار تلقی کرد. قصیده دیگر از آن محبوبیت و مقبولیت عامی که در عصر قاجار داشت، برخوردار نبود. با وجود این، هنوز به‌ویژه در شاخه «شعر ادیبانه» یعنی آثار بهار، ادیب‌الممالک و ادیب پیشاوری، از قالب‌های عمده شعر است. اما در شاخه شعر مردمی، شکلی مقبول به‌شمار نمی‌آید. در عصر مشروطه، غزل کم سروده می‌شود، و غزل‌های این دوره رنگ و بوی سیاسی دارد. هیچ غزل خوب یا حتی متوسط عاشقانه یا عرفانی که با غزل‌های ممتاز دوره قاجار برابری کند، نمی‌توان یافت. بگذریم از شاعران بیرون از متن مشروطیت - مانند صفای اصفهانی و حبیب خراسانی. این سخن را درباره قالب مثنوی به‌ویژه مثنوی‌های بلند نیز که بهترین نمونه‌اش در شعر ایرج دیده می‌شود، می‌توان گفت.

در اواخر این دوره، زیر تأثیر ادبیات اروپایی، گونه‌ای شکل و قالب که می‌توان آن را چنین نشان داد

A	B	یا	A	B
B	A		A	B

مورد تجربه ایرج و بهار و جعفر خامنه‌ای قرار گرفت - این اشکال در آثار نیمایوشیج نیز به چشم می‌آید.

یکی از بهترین انواع شعر که در اواخر این دوره شکوفا شد، تصنیف

است. تصنیف که اشکال تغزلی و گاهی اجتماعی آن در حراره<sup>۱</sup> یا سروده‌های مردمی (که غالباً در کتاب‌ها ثبت نشده و جنبه عامیانه دارد) و در فرهنگ عوام تاریخی دراز دارد، در طی این دوره به خدمت شعر خواص در آمد که به آن چاشنی اجتماعی زدند. تصنیف مؤثرترین و کارآمدترین قالب و شکلی بود که شعر مشروطه آن را به میان توده‌ها برد. بزرگترین شاعری که در این زمینه بیشترین موفقیت را به دست آورد، عارف قزوینی است و پس از او بهار قرار دارد.

شعر مشروطه به خاطر دیگرگونی‌های ژرفی که در جامعه روی داد و از این لحاظ که طبقات مختلف با آن سروکار داشتند، بسیار متنوع است. یعنی این نخستین بار است که شعر فارسی در یک برهه محدود زمانی این اندازه سبک‌ها و اسلوب‌های مختلف را در کنار یکدیگر نشان می‌دهد. موج‌های کلی ذوق شعری این دوره عبارتند از:

۱. ادیبان هوادار سنت که به رغم تمام علاقه‌ای که ممکن بود به مسائل اجتماعی داشته باشند، حاضر به تخطی از قوانین و قواعد سنتی نبودند. مانند ادیب‌الممالک، ادیب پیشاوری، ادیب نیشابوری، وحید دستگردی، کمالی....

۲. شاعرانی که در پی جلب رضایت قشر وسیع‌تری از مردم، خصوصاً مخاطبان عادی‌تر و نافرهیخته بودند. و مبارزه در راه مشروطیت ویژگی اصلی شعر این دسته است. مانند عارف، عشقی، سیداشرف (نسیم شمال)، فرّخی یزدی، دهخدا و بهار (شعر دو شاعر اخیر تنوع بیشتری دارد و در دو یا سه گروه می‌گنجد).

۳. شاعران هوادار اصلاحات، اما اصلاحات استوار بر سنت، استحکام فرم و زبان شعری. مانند ایرج، لاهوتی، دهخدا (در برخی از

---

۱. نوعی تصنیف فارسی به زبان مردم کوی و برزن که معمولاً ناسره و گاهی رکبک است و جنبه طنز، هزل یا هجو دارد..م.



اشعارشان) و بهار (در برخی از اشعارش).

۴. در شعر این دوره، موج چهارمی هم وجود دارد که از رویدادهایی که در جهان می‌گذرد، غافل است و نام بردن از همه این شاعران ضروری نیست. حبیب خراسانی، صفای اصفهانی و صفی‌علیشاه سه شاعر صوفی‌اند که شعر آنان نمونه شاخص شعر صوفیانه این روزگار است.

شخصیت‌های عمده شعر این دوره عبارتند از:

۱. بهار (۱۳۰۴ ه.ق - ۱۳۳۰ ه.ش)، سیاستمدار، روزنامه‌نگار، پژوهنده و استاد دانشگاه. او بی‌شک شاعر برجسته عصر خویش در تهران است که به علت تنوع و حجم آثار ادبیش، همه‌جا، نشان خود را بر تاریخ جنبش مشروطه نهاده است. به رغم همه تنوعی که در قالب شعر او به چشم می‌آید، باید آخرین قصیده‌سرای بزرگ شعر فارسی به شمارش آورد. بی‌شک از روزگار خاقانی، قصیده‌سرایی به اهمیت او به جهان نیامده است.

۲. ایرج (۱۲۹۱ - ۱۳۴۴ ه.ق)، وی از نظر حجم کار به پای بهار نمی‌رسد، اما به علت آشنایش با ادبیات اروپایی و بدان سبب که به زبان شعری‌ای دست یافت که استحکام و روانی را با هم دارد، تأثیر بی‌سابقه و عظیم بر عصر خویش و دوره بعد نهاد (و هنوز هم این تأثیر دوام دارد). وی از زمان سعدی به بعد سلیس‌ترین و روان‌ترین زبان شعری را عرضه کرده است.

۳. ادیب‌الممالک (۱۲۷۷ - ۱۳۳۶ ه.ق)، نخستین شاعری است که در سرودن شعر محکم سنتی با زبان کلاسیک، استادی مجرب است. شعر وی با همه غرابتی که از نظر واژگان و فرهنگ عمومی شاعر دارد (وی در ادبیات بسیار استاد بود) هنوز هم از خون و فریاد دوره مشروطه لبریز است.

۴. عارف (حدود ۱۳۰۰ ه.ق - ۱۳۱۲ ه.ش)، او بهترین تصنیف‌سرای

این دوره است. او شاعر توده‌هاست و تصنیف‌های سیاسی‌اش - که خود شاعر آنها را در کنسرت‌های سیاسی به آواز خوش می‌خواند - ورد زبانها بود؛ غزل‌های سیاسی او نیز با اینکه زبانی سست دارد، خواندنی و دلکش است.

۵. عشقی (۱۳۱۲ ه.ق - ۱۳۰۳ ه.ش)، او روزنامه‌نگاری انقلابی و جوان بود که در روزگاری که انگلیسیان برای برانداختن دودمان قاجار آشوب‌های عمومی به پا کرده بودند، بهای فداکاری و میهن‌پرستیش را با جان خویش پرداخت. زبانی تند و دشنام‌گو، اما صمیمی و میهن‌پرستانه داشت. او در شعر اصلاحاتی کرد که برخی از آنها را می‌توان نقطه آغاز اصلاحات ادبی روزگار دانست. او نخستین نماینده‌های منظوم را در زبان فارسی نوشته است.

۶. دهخدا (۱۲۹۷ ه.ق - ۱۳۳۴ ه.ش)، سیاستمدار، ادیب، پژوهنده استثنایی و نویسنده برجسته عصر خویش. شعر و نثر دهخدا کم است. اما آنچه سروده و نوشته، وی را شایسته عنوان پیشاهنگ و مبدع زبان قصه‌نویسی در ادبیات فارسی کرده است. دهخدا در شعر نیز اصلاحگر و پیشاهنگ بود. مقام وی در پژوهش بی‌همتاست و بزرگترین فرهنگ فارسی یعنی لغت‌نامه را که از صد جلد تجاوز می‌کند، پرداخته است.

۷. سیداشرف (۱۲۸۸ ه.ق - ۱۳۱۲ ه.ش)، سیداشرف سردبیر روزنامه مردمی و پرنفوذ نسیم شمال بود و خود او نیز به نام روزنامه‌اش «نسیم شمال» خوانده می‌شد. او مردمی‌ترین شاعری بود که در دوره مشروطه ظهور کرد. شعر وی، از نظر شکل بیرونی و مفهوم و محتوای درونی به زبان توده‌های مردم است.

۸. لاهوتی (فوت: ۱۳۳۶ ه.ش)، سیاستمدار و شاعر انقلابی‌ای که زندگانی پرماجری داشت. پس از دست زدن به نبردی چریکی برای انقلاب کمونیستی در ایران، ناگزیر شد میهنش را ترک کند و به اتحاد شوروی برود. وی باقی عمر خود را در آن کشور گذراند و هم در آنجا

مرد. وی از جمله فعال‌ترین و مستعدترین شاعران این دوره است و یافتن همسنگی برای وی دشوار. لاهوتی در شعر فارسی مبتکر تجارب بسیاری در زمینه محتوا، زبان و شکل است و همین عناصر است که در تحول شعر فارسی بسیار اهمیت داشته است.

۹. فرّخی یزدی (۱۳۰۶ ه.ق. - ۱۳۱۸ ه.ش.)، شاعر انقلابی مارکسیست و روزنامه‌نگار آزادیخواه که از طبقه محروم و زحمتکش جامعه برخاست و تا پایان عمر خود (که داستان درازی از مبارزه، زندان و تحمل بدرفتاری‌هاست) در دفاع از محرومان ثبات قدم نشان داد. وی بزرگترین شاعر غزل‌سرای این دوره است که غزل‌های سیاسی در ادب فارسی بی‌مانند است. فرخی با اینکه تحصیلات کافی نداشت، اشعارش قوی‌تر و منسجم‌تر از معاصران اوست. وی را در ۱۳۱۸ به دستور رضاشاه در زندان قصر با تزریق آمپول هواکشتند (بعد کشف شد که حتا زندان و شکنجه نتوانسته بود او را از اعتقاداتش باز دارد).

۱۰. نیمایوشیج (۱۳۱۵ ه.ق. - ۱۳۳۸ ه.ش.)، نیمایوشیج تخلص علی اسفندیاری، پدر شعر نو و پایه‌گذار اصول آن است. او شعر گفتن را در پایان دوره مشروطه آغازید، و باید شاعر پس از دوره مشروطه‌اش به‌شمار آورد، زیرا او پس از کودتای ۱۲۹۹ در شاعری شهرت یافت و به‌طور اخص آثار برجسته او پس از جنگ جهانی دوم و برافتادن حکومت رضاشاه انتشار یافت و نفوذ آن احساس شد. نیما همچنین منتقدی هوشیار بود که زیر تأثیر مطالعه ادبیات غربی، در شعر فارسی دیگرگونی بنیادین پدید آورد و بعد تازه‌ای به آن بخشید. درباره او جداگانه سخن خواهیم گفت.

۱۱. پروین اعتصامی (۱۲۸۰-۱۳۲۰ ه.ش.)، یکی از مستقل‌ترین شاعران بخش اخیر این دوره و با نفوذترین آنان پروین اعتصامی است. شعر پروین آمیزه‌ای است از «حکمت و اندرز» کلاسیک با نوعی همدردی و همدلی و واکنش در برابر محیط که گاه یادآور آثار درخشان

سخن‌سرایان کهن است و گاه از رمانتیسیسم نیز چیزی در آن هست و از این لحاظ نفوذ ادبیات غرب نیز در آن مشاهده می‌شود. توجهی که در شعر او به محرومان و طبقه کارگر شده، از آثار معاصرانش بسیار بیشتر است. وی نوع ادبی مناظره را به بهترین اسلوب در شعر فارسی احیا کرد؛ و این روش را در موضوعات مورد علاقه‌اش به کار گرفت. پروین به دوره کودتا تعلق دارد، اما وی را می‌توان در عداد شاعران پایان دوره مشروطه به‌شمار آورد.

### نثر دوره مشروطه

در دوره مشروطه، روزنامه‌نویسی نثر فارسی را از اوج تصنع بی‌ارزش و فنون ادبی، به زمین و زندگی روزانه با همه درماندگی‌ها و پریشانی‌های ملازم با آن فرود آورد. نثر روزنامه‌ای دوره قاجار را از نظر دستور زبان می‌توان مورد انتقاد قرار داد؛ اما این نثر، نثری ساده بود که برای بیان مقصود به هیچ‌وجه ناتوان نمی‌نمود. تاریخ تکامل این‌گونه نثر - که آن را می‌توان پدر زبان داستانی جدید خواند - به اواسط پادشاهی ناصرالدین‌شاه برمی‌گردد. اگر نثر ساده و آمیخته به فنون ادبی قائم‌مقام را مستثنی کنیم، باید گفت که نثر این دوره با آثار نویسندگانی چون عبدالرحیم طالبوف تبریزی (۱۲۵۰-۱۳۲۹ ه.ق)، حاج زین‌العابدین مراغه‌ای (۱۲۵۵-۱۳۲۸ ه.ق) و ترجمه حاجی بابای اصفهانی، نوشته جیمز موریه، به دست میرزا حبیب اصفهانی (فوت: ۱۳۱۱ ه.ق) آغاز شد. خطا نخواهد بود اگر گفته شود که چرند پرند (مجموعه‌ای از مقالات سیاسی و اجتماعی) علی‌اکبر دهخدا (که در روزنامه صور اسرافیل (۱۳۲۵-۱۳۲۶ ه.ق منتشر می‌شد) آغازگر تجربه‌هایی در زبان داستان‌نویسی است. دهخدا با اینکه قصد داستان‌نویسی نداشت، در نوشته‌های خود به مسئله «الحن» توجه دقیق نشان داد. یعنی پیش از او هر فرد ایرانی به هر طبقه‌ای که تعلق داشت، در قصه و نوشته‌ی روایی به همان

زبان نویسندۀ قصه سخن می‌گفت. اما دهخدا در این اثر خود می‌کوشید به هر فرد لحن خاص خود او را ببخشد. از این‌رو، در آثار وی آخوندها، پیرزنان و دیگران لحن‌های خاص خود را دارند. محمدعلی جمال‌زاده که در قصه‌های خود تا اندازه‌ای به قضیۀ لحن تکیه کرده، بی‌شک از این حیث زیر نفوذ دهخدا قرار دارد.

در فترت میان جنبش مشروطه و پیدایی نویسندگی به سبک نو (یکی بود یکی نبود جمال‌زاده،) نثر نویسندگانی که داستان‌های تاریخی نوشته‌اند از قبیل شیخ موسی نثری همدانی (منتشر شده در ۱۳۳۴ ه.ق) و صنعتی‌زاده کرمانی (تولد ۱۳۱۳ ه.ق) سزاوار یادآوری است. نثر رمان‌نویسانی چون مشفق کاظمی و عباس خلیلی نیز که رمان‌های اجتماعی و انتقادی می‌نوشتند، در خور توجه است.

در این دوره، نوشتن مقاله‌های سیاسی، اجتماعی و انتقادی در روزنامه‌ها بسیار متداول بود و نثری پدید آمد که آن را می‌توان «نثر مقاله‌نویسی» خواند. شاید بهترین نمونه این نثر، نثر محمدعلی فروغی (فوت: ۱۳۲۱ ه.ش) است؛ نثری سهل و ممتنع که در آن هر واژه به دقت برگزیده شده است.



## فصل پنجم

### پس از کودتای ۱۲۹۹ (طلیعه زمستان سیاه)

در نخستین سال‌های کودتای ۱۲۹۹، شعر مشروطه، واپسین تلاش‌هایش را برای نگاهداشت آزادی و استقلال ایران به کار برد و سعی کرد تا بذری را که به بهای اندوه و دل‌شکستگی، اندک اندک در جامعه ایرانی رشد می‌کرد حفظ کند. اما در برابر عوام‌فریبی و پول‌بیگانه‌ایستادن نتوانست. انگلیسیان که به حکومت قاجار علاقه‌ای نداشتند، اما دریافته بودند که اگر دموکراسی در کشور ریشه بدواند، خطر بلشویزم ناگزیر می‌شود، و در جاهای دیگر از جمله هندوستان هزار و یک خطر پیش می‌آید. با بهره‌گیری از ضعف حکومت ایران، توانستند مردی را بر سر کار آورند که به سبب برخی از ویژگی‌های شخصیتش می‌توانست بهتر از شاهان قاجار به ایفای نقش خویش پردازد.

در آغاز کار، سیدضیاءالدین طباطبایی (که روزنامه‌نویسی جوان بود) از طریق کودتایی که خود او در اسفند ۱۲۹۹ صورت داد، با وسایلی فریبکارانه به صحنه آمد. او سردار سپه (رضاشاه بعدی) را همراه داشت و چندی بعد به دستور بریتانیا صحنه را ترک گفت (هرچند گفته می‌شد که تا پایان عمر، از پشت صحنه با همه رویدادها رابطه داشت).

دولت سیدضیاءالدین چهره‌ای از خود نشان داد که عوام‌فریبانه بود. وی با پول انگلیسی‌ها و نقشه دقیق‌ی که آنها کشیده بودند به تهران آمد (از قزوین که نزدیک تهران است، با یک دسته قزاق حرکت کرد و تهران را شبانه تسخیر کرد) وی اعلام کرد که قصد دارد به فساد حکومت و اشراف پایان دهد. هنگامی که احمدشاه مجبور شد او را با صدور فرمانی نخست‌وزیر کند، وی گفت: «من فرمان نخست‌وزیریم را به شرطی می‌پذیرم که در آن برای من عنوان حضرت اشرف که طبق معمول در مورد سایر نخست‌وزیران به کار می‌رفته استعمال نشود.» این ترتیبی بود که با نقشه انگلیسیان داده شده بود و او با هوشمندی ذاتی خود توانست توجه توده‌های مردم را به خود جلب کند. تا جایی که چون مأموریتش پایان یافت و صحنه را ترک گفت، شاعری چون عارف قزوینی (که در حسن نیت و میهن‌پرستیش کوچکترین شکی نیست) یکی از مشهورترین تصنیف‌های خود را در ستایش او و به آرزوی بازگشت او سرود. شعر عارف چنان صمیمانه بود که برخی از مصرع‌های آن ضرب‌المثل شد؛ تحلیل درونمایه این شعر، ما را قادر به این نتیجه‌گیری می‌کند، که انگلیسیان بر حساس‌ترین رگ اعصاب جامعه ایرانی، که احساس نفرت از حکومت اشرافی بود، انگشت نهاده بودند. زیرا کاملاً پذیرفته شده بود که با ظهور کسانی چون سیدضیاء روزگار حکومت اشرافی در ایران به سر رسیده است. عارف در تصنیف خود می‌گوید:

ای دست حق پشت و پناهِت بازآ  
چشم آرزومند نگاهت بازآ  
ای توده ملت سپاهت بازآ  
قربان کابینه سیاهت بازآ

کابینه سیدضیاءالدین به «کابینه سیاه» معروف شد عارف در جای دیگر همان تصنیف سروده است:



کابینه اشرافی جز ننگی نیست  
این رنگ‌ها را غیر نیرنگی نیست  
هرچند بالای سیاهی رنگی نیست  
قربان آن رنگ سیاهت بازاً

جریان کلی احساسات عامه که به سادگی زیر تأثیر چنین تبلیغاتی قرار می‌گرفت، همراه با مبلغی پول بیگانگان و فشار داخلی که متکی بر منابع بیگانه بود، برای رهبران کودتا چنان محبوبیتی فراهم آورد که مرد محترم، مردمی و میهن‌پرستی چون مدرس نتوانست در برابر آن ایستادگی کند. پس از کناره‌گیری سیدضیاءالدین قدرت زئوال رضاخان (که وزیر جنگ شده بود) اندک اندک افزایش یافت تا اینکه به وسایل گوناگون سلطنت از دودمان قاجار به شخص او انتقال یافت. درباره این تحول به قدر کافی گفته و نوشته‌اند؛ مخالفان در برابر پول و دیپلماسی بریتانیا کاری از پیش نبردند. حکومت رضاخان پس از به‌دست گرفتن کنترل اوضاع، اهداف خود را با شدت پی‌گرفت. و از آنجا که انگلیسیان که نبض اوضاع را در دست داشتند، با مهارت عمل می‌کردند، این فرایند متوقف نشد.

ادیبانی که در چنین وضعی از صحنه خارج شدند، عبارت بودند از عشقی، فرخی یزدی و بهار. اما سیداشرف (نسیم شمال) دیگر در پی سیاست نبود و در اواخر زندگانش از بیماری روانی رنج می‌برد، و روزنامه او را از دستش گرفته بودند. بسیاری از مردم نتوانستند این نکته را دریابند که آن شاعر صمیمی و ساده، اکنون با آن روزنامه و اشعار خشک و رسمی که در آن چاپ می‌شود رابطه ندارد.

لاهورتی نیز به نوبه خود گریخت و در شوروی پناهنده شد، و عارف که از کرده (اشعاری که در آغاز این دوره سروده بود) پشیمان گشته بود، و حدّ تأثیر سروده‌هایش را می‌دانست، در یکی از درّه‌های نزدیک همدان، گوشه‌گیری اختیار کرد، و به‌جز یک سگ، با کسی تماس نداشت و

انسان‌ها را موجوداتی شرور و دروغگو تلقی می‌کرد. دهخدا نیز سیاست را بدرود گفت. از این قرار، مغز و لب شعر و ادب جنبش مشروطه به سیه‌روزی دچار آمد. سیاستمدارانی چون مدرس نیز که فعالیتشان جنبه ادبی نداشت، روزگاری بهتر نداشتند.

### جریان‌های شعر فارسی

در چنین شرایطی، شعر فارسی چه کاری می‌توانست بکند، جز اینکه آماج اصلی خود - تماس با ژرفای زندگانی و جامعه - را از دست بدهد، یا دست‌کم مدتی چشم خود را بر آن ببندد، و اگر باید چیزی در آن بازه بگوید، سخن را دوپهلوی و مبهم به کار برد. تجارب و روش‌هایی که در این اوضاع و احوال به کار گرفته می‌شد از یک سنخ نبود و دست‌کم می‌توان دو گروه از شاعران را از این حیث مشخص کرد:

۱. آنان که با سیاست و زندگی کاری نداشتند.

۲. آنان که می‌خواستند تماس خود را با سیاست و زندگی نگاه دارند.

در میان هر دو گروه، هم طرفداران اصلاحات وجود داشتند، هم

هواداران سنت که در مجموع چهار گروه می‌شدند:

گروه نخست کسانی بودند که با سیاست چندان کاری نداشتند و کمابیش در خدمت منافع نظام مستقر بودند، آن را مدح می‌گفتند و مدّاحیشان نیز بیشتر به خاطر جلب منفعت بود تا دفع ضرر. وحید دستگردی (سردبیر مجله ارمغان)، افسر (رئیس انجمن ادبی ایران)، امیرالشعراء نادری، غمام همدانی، عبرت مصاحبی، صادق سرمد و عباس فرات از این زمره بودند که اشعار خود را در قالب غزل، قصیده، قطعه، رباعی و با مضامین شمع و گل و پروانه و بلبل و با پند و اندرزهای تکراری می‌سرودند. شمار این شاعران بسیار و ارزششان ناچیز بود. آنان رویکردی خنده‌دار و مسخره در باب معنی شعر و هنر شاعری داشتند - ارگان ادبی اکثریت این دسته از شاعران نشریه‌ای به نام کانون شعرا بود که

شخصی به نام حسین مطیعی که عامل حکومت بود آن را منتشر می‌کرد. نخستین شماره آن در ۱۶ فروردین ۱۳۱۳ ش منتشر شد. برای پی‌بردن به اندیشه این دسته شاعران که شمارشان بیش از هزار تن بود، چیزی بهتر از خواندن عناوین بیانیه شعری آنان نیست:

۱. ایجاد حس وطن‌پرستی و شاه‌دوستی

۲. مبارزه جدی با مسکرات

۳. ایجاد علاقه به تکنولوژی و فنون سودمند اروپایی در جامعه ایرانی

۴. پیشرفت و توسعه محصولات و مصنوعات تولیدی ایران

در صفحه اول هر شماره، عکسی از رضاشاه و شعری در ستایش او چاپ می‌شد. شاهد این گفته که شمار اعضای این گروه بیش از هزار تن بود، و ممکن است گزافه به نظر آید، اعلامیه‌ای است که در صفحه ۷ شماره ۳ سال نخست آن نشریه چاپ شد مبنی بر این‌که نشریه در صدد است تا شماره‌ای در بزرگداشت هزاره فردوسی با عکس هزار و یک شاعر معاصر و با شعری (رباعی) از هر یک از آنان چاپ کند. اشعار این شاعران بیشتر عبارت بود از غزل‌های عاشقانه مبتذل، اخلاقیات کلیشه‌ای، مدح رضاشاه، بحث درباره زیان قمار و مواد مخدر، تقبیح باده‌خواری و اهمیت ورزش.

شعر فارسی، در حرکتی مردمی و عمومی، مقارن این بالماسکه مهمل و مضحک که شعر نامیده می‌شد، تولد یافت. پیش از دوره مشروطه نیز پادشاهان را مدح گفته بودند. اما دست‌کم، زبان و هنر شاعری، با اینکه تکراری بود، دارای قوت و استحکامی مشخص بود؛ همه شاعران این دوره حداقل قدرت بیان و استحکام شعری شاعران عهد قاجار را نیز نداشتند و در میان آنان یک قاننی یا سروش نمی‌توان یافت. این افراد گاهی مدعی اصلاح شعر نیز بودند. حدود اصلاحات آنان بیاناتی درباره لامپ برق و محصولات جدید اروپایی بود. از این دست است شعری که در یکی از شماره‌های نشریه کانون شعرا (شماره ۵۳، ص ۳) از یکی از آقایان

به نام حضرت اجل آقا سرهنگ اخگر چاپ شده است. ناشر درباره آن شعر نوشته است: «خدا را شکر که این شعر دارای مضمون بکر و عام‌المنفعه است.» در واقع آن شعر بسیار سست و ضعیف است. مضمونش این است که «شب‌ی در خیابان دیدم که پروانه‌ها به دور چراغ برق می‌گشتند و خود را وحشیانه و با شور و شوق به آن نزدیک می‌کردند. ناگاه دیدم که چراغ برق خاموش شد و پروانه‌ها از آن دور شدند. با خود فکر کردم، کسی باید منبع روشنایی را پیدا کند. روشنایی لامپ اصالت ندارد.»

بر روی هم، وظیفه شعری این گروه، غافل نگاهداشتن مردم از مسائل بنیادی، آزادی، کمال و ژرفای زندگی بود.

از دومین دسته این گروه، که با سیاست کاری نداشتند یا در خدمت آن بودند ولی اصلاحات نسبی را ادامه دادند، می‌توان صورتگر، رشید یاسمی و رعدی آذرخشی را نام برد. شمار اینان اندک است، شعرشان از لحاظ صورت و تکنیک از شعر دوره مشروطه قوی‌تر و شاعرانه‌تر است، و در حقیقت، می‌توان در میان اشعار آنان، اشعاری خوب و خواندنی یافت.

از گروه دوم، دسته‌ای که با سیاست درآویخته بودند و به مسائل زندگی توجه داشتند، شماری اندک طرفدار شعر سنتی بودند. بهار، فرخی یزدی، پروین اعتصامی، عارف قزوینی و دهخدا از آن جمله‌اند. آنان برای فعالیت شعری، میدان عمل نداشتند. شعرشان گرچه قالب کهن داشت، از خون و فریاد سیاست و توجه به مسائل و موضوعات ژرف زندگی آکنده بود. به‌ویژه بهار، فرخی یزدی، پروین اعتصامی، دهخدا و عارف که در اوج رویدادها، عالم شاعری را کنار گذاشتند.

دومین دسته این گروه که هوادار اصلاح بودند، عبارت بودند از عشقی که در نخستین روزهای قدرت حکومت جدید کشته شد؛ ایرج که در اوایل حکومت رضاشاه درگذشت؛ بهار (که تمایل به اصلاح شعر در برخی از آثارش به چشم می‌آید و به‌هرحال او را باید از این جناح به‌شمار آورد)؛ لاهوتی که تبعید شد و در بیرون از ایران به کار خود ادامه داد؛ و

نیمایوشیج که در سرتاسر این دوره، در انزوا، سرگرم تجربه و تأمل بود و جز در آخرین سال‌های فرمانروایی رضاشاه چیزی انتشار نداد و آنگاه که برخی از اشعار آزاد وی منتشر شد (۱۳۱۸ ه. ش) آنها را کسی درک نکرد و به آن اشعار به دیده سرگرمی و تفنن می‌نگریستند.

### نیمایوشیج و تجربه‌هایش

به‌طور کلی، موضوع اصلاح شعر فارسی را جناح‌های مختلف مطرح می‌کردند، ولی هواداری از اصلاحات صرفاً نظری بود، و در عمل موفقیتی نداشت و یا اگر با عمل وفق می‌داد، یکی از عناصر شعری چون قافیه، مضمون، وزن و دایره‌واژگانی محدود می‌شد. از این‌رو، اگر نوآوری شاعران اصلاح‌جوی پیش از نیمایوشیج را به‌لحاظ حدِ دورشدنشان از وجه قراردادی سنت شعری بیازماییم، خواهیم دید که بیشترین آنان در یک یا دو عنصر شعری و در زمینه‌ای محدود، از قراردادهای سنت شعری دور شده‌اند. اما دور شدن نیمایوشیج از هنجارهای سنتی فراگیر است و همه عناصر شعری چون زبان، صور خیال، موسیقی شعر، اندیشه و فنون شعری را می‌پوشاند.

نیما از نخستین سال‌های جوانی که شعر گفتن آغازید، بر سنت‌های رایج شورید. حتّاً در نخستین شعر خود - که در سبک کهن گفته بود - نوعی دورشدگی از هنجار سنتی به چشم می‌آید (برای دل‌های خونین). این دور شدن از هنجار تا حدّی نتیجه مسلط نبودن وی به شعر سنتی و زبان آن است.

از یاد نباید برد که زبان کهن شعر فارسی، تنها هنگامی قابل تقلید است که ذهن و حافظه شاعر با آثار شاعران سلف اشباع شده باشد. به نظم آوردن زبان کهن شعر سنتی نیازمند ساختار زنجیرواره‌ای است که با آن هر واژه ممکن است در کنار خود، تنها مجموعه معینی از واژه‌ها را داشته باشد - از این قرار، اگر کسی در این منظوم‌سازی مهارت کامل نداشته

باشد، هنرشناسان و کارکشتگان زبان سنتی که همچون عتیقه‌شناسان در کار خود مهارت دارند، در «ساختار زنجیره‌ای» کلام او چیزی ناآشنا و غریب احساس خواهند کرد. شعر سنتی نیما این ویژگی را نشان می‌دهد و این از دید ادیبانی که به آن نوع خاص از شعر عادت کرده‌اند، خطا و گناه محسوب می‌شود. اما در عین حال، راز برتری کار نیما، دقیقاً در این واقعیت نهفته است که زبان شعری او زمخت و رام‌نشدنی باقی می‌ماند (و برای هر نوع آزادی عمل و نرمش‌پذیری آماده است). این واقعیتی است که درشتی و ناتراشیدگی زبان نیما او را توانا ساخت تا این زبان را چون مایعی روان در قالب‌های آزاد بریزد. دورشدگی نیما را از هنجار شعر فارسی روزگارش می‌توان چنین جمع‌بندی کرد:

الف. در حوزه عواطف و اندیشه، مضمون شعر وی بی‌میانجی از زندگانی و طبیعت گرفته شده است. یعنی او از تجربه بی‌میانجی خویش می‌گوید خواه این تجربه درباره انسان، زندگی اجتماعی، عشقی، فردی خواه درباره طبیعت باشد. چنین نزدیکی صمیمانه‌ای با طبیعت، به‌طور کلی در شعر فارسی سده‌های اخیر بی‌سابقه است. تغزل و نزدیکی به طبیعت که در افسانه (۱۳۱۰ ش) دیده می‌شود، از نظر عواطف و تجارب شاعر، به اشعار شاعران رماتیک فرانسوی می‌ماند که نیما با آثارشان آشنا و سخت مجذوب آنان بود.

ب. در حوزه صور خیال - شاید مهم‌ترین وظیفه‌ای که نیما انجام داد، تغییری بود که در دید شاعر از طبیعت پدید آورد - این جنبه زائیده تصاویر شعری اوست. یعنی صور خیال وی فراسوی هنجار شعر فارسی است.

این تغییر در دید شاعر بدین معنی بود که همه چیز راه خود را در شعر او می‌یافت و بسیاری چیزها که در شعر کهن فارسی نمی‌توانستند جایی در شعر داشته باشند، در شعر او در کنار هم دیده می‌شدند - برای نمونه، بهاری که او در افسانه تصویر می‌کند، با بهاری که در اشعار دیگران آمده تفاوت دارد.

نیما خصیصه محلی و اقلیمی را در شعر فارسی زنده کرد. او در سواحل پهناور شمال و در جنگل‌های مازندران در میان پرندگان، گیاهان و رنگارنگی ویژه آن مناطق بالیده بود. شاعران این خطه، پیش از او به طبیعت با همان چشمی نگاه کرده بودند که شاعران خراسان در سده‌های چهارم و پنجم هجری به آن نگریسته بودند. اما نیما طبیعت و زندگانی را چنان‌که در آن سرزمین هستند وصف می‌کند.

پ. در حوزه زبان - نیما برای اینکه دست به نوآوری بزند، آشکارا از هنجارهای سنتی شعری برید. این گسست از سنت، به دو صورت در شعر او پدیدار شد:

۱. از نظر نحو زبان شعری

۲. از نظر دامنه واژگانی زبان شعر

قطعاً از همه جنبه‌های کار نیما نمی‌توان دفاع کرد. بریدگی و دور شدن او از هنجارهای سنتی زبان، این امتیاز را داشت که زبان را از قید محدودیت و قایل شدن «نقش خاصی» برای هر واژه رها کنید. در شعر او، هر واژه می‌تواند جای خود را در کنار واژه‌های دیگر اشغال کند. امتیاز این شیوه گسترش دامنه واژگان زبان اوست و نقصش این است که در واقع با بسیاری از تجارب ارزنده شاعران کهن چنان برخورد می‌کند که گویی هرگز وجود نداشته‌اند. گویی که قصد دارد از صفر آغاز کند. از این رو، شماری بسیار از کسانی که با ادبیات و شعر سروکار داشتند (حتّاً جوانان) با شعر او چنان برخورد می‌کردند، که گفتی آشفته و پریشان و نابهنجار است. بسیاری از هواداران نیما بر این باورند که او «استعداد تقلید» نداشت و به همین دلیل است که زبان شعری شاگردانش از زبان خود او فصیح‌تر است. چرا که شاگردان نیما کوشیده‌اند تا زبان سنتی شعر فارسی را تا جایی که دارای فصاحت و روشنی است به کار گیرند. امروزه «شعر منثور» پیروان نیما بیش از اشعار موزون خود او، حتّاً اشعاری که در سبک کهن و مثلاً در قالب قصیده یا رباعی گفته، یادآور شعر کهن فارسی است.

بر روی هم، بریدگی نیما از هنجار سنتی در قلمرو واژگان زبان، برای او در بیان معنی و مقصود، آشفتگی‌ها و گرفتاری‌هایی پدید آورد، و نمی‌توان گفت که او در این مورد، تا چه حد به قصد عمل کرده و این امر تا چه مایه ناشی از ضعف و یا بی‌توجهی او بوده‌است.

در دایرهٔ واژگانی شعر نیما، گاهی واژگان محاوره‌ای شمال ایران و تهران به چشم می‌آید که بر غنای واژگانی شعر وی افزوده‌است.

ت. بریدگی دیگر نیما از هنجار شعر فارسی در موسیقی شعر صورت گرفت:

۱. وزن

۲. قافیه

از نظر وزن، او در آثار اولیه‌اش در جست‌وجوی وزن‌های ناشناخته و مهجور و غیرمعمول بود و دو شعر افسانه و خانوادهٔ سرباز را با وزن‌های غیرمعمول سرود. وزن افسانه پس از سرایش مشهور شد. در قلمرو عروض فارسی با همهٔ گسترده‌گیش اختراع وزن‌های تازه رایج نیست و چنین کاری تنها برحسب اتفاق روی می‌دهد. البته نیما به این بسنده نکرد و گامی بلندتر برداشت و در شعر فارسی عروض تازه‌ای را متداول کرد که آن را «عروض نیمایی» یا «عروض آزاد» می‌گویند.

این عروض از دید «خانواده» وزن‌ها، قطعاً از جنس عروض کلاسیک به‌شمار می‌آید. با این فرق که در عروض کلاسیک، شاعر (با دو مورد استثنایی مستزاد و بحر طویل) در انتخاب ارکان، آزادی عمل ندارد. یعنی ناگزیر است ارکان مصراع اول را در تمام شعر رعایت کند. برای نمونه، مثنوی جلال‌الدین رومی با این مصراع آغاز می‌شود:

- U - - - U - - - U -

و شاعر از آغاز تا پایان کتاب، مقدار ارکان را طبق این الگو به دقت حفظ کرده‌است. نیما می‌گوید. «اگر وزن را اساس شعر قرار دهیم،



می‌توانیم قاعدهٔ تساوی کامل ارکان عروضی را نادیده بگیریم، چنانکه در طرح ذیل:

- U - - - U - - - U -  
- U - - - U -

و مطابق با نیازها و اقتضائاتی که برای بیان معنای مورد نظر خود داریم.» این آزمایش به سهم خود موفق‌ترین و برجسته‌ترین گام در تاریخ ادبیات فارسی بود (به‌خاطر ایجاد گستردگی در قالب شعر فارسی و تطبیق آن با هر حال و هوا و اندیشه‌ای). نیما انواع محدود وزن شعر فارسی را به تعداد نامحدود تبدیل کرد، بی‌آنکه خواننده از نظر آهنگ شعر و هنگام شنیدن آن احساس بیگانگی یا نابهنجاری و زشتی کند.

نیما در مورد قافیه نیز دیدگاهی عرضه کرد که کاملاً جالب توجه بود. او می‌گوید: «شعر کهن فارسی مبتنی بر بیت است؛ هر بیت ناچار است قافیه‌ای داشته باشد. اما در عروض آزاد (یا عروض نیمایی) واحد شعر بیت نیست. درحقیقت چند سطر پی‌درپی می‌توانند یک بیت را تشکیل دهند.» از این‌رو، قافیه در همه‌جا لازم نیست. هرگاه به قافیه نیاز داشته باشیم (برحسب الگویی که قافیه هر شعر خاص مطابق با موسیقی آن شعر از آن تبعیت می‌کند) آن را به کار می‌بریم.

به هر حال، باید یادآوری کرد که او یکباره به چنین نتایجی نرسیده، بلکه اینها حاصل حدود بیست سال تجربه و اندیشه بود که از زمان انتشار افسانه در ۱۳۰۱ تا حدود ۱۳۱۸ ه.ش (که نخستین نمونه‌های شعر آزاد خود را منتشر کرد) به درازا کشید.

نمایوشیخ، نخستین نمونه‌های شعر آزاد خود را در ۱۳۱۸ ه.ش در مجلهٔ موسیقی انتشار داد. تا چندین سال در برابر این اشعار واکنشی دیده نشد. پس از برافتادن حکومت رضاشاه و پیدایی آزادی مطبوعات بود که شاعران جوان که در جست‌وجوی عرصه‌های نو بودند، نیما را کشف

کردند. از آن زمان به بعد بود که حضور شعر آزاد در مطبوعات، روز به روز گسترش یافت. در فصل بعد دربارهٔ بالیدن و کمال یافتن شعر آزاد بحث خواهیم کرد.

بیشتر مواد و مصالحی که در آثار نیمایوشیج به کار رفته، ملهم از شیوهٔ شاعران غربی است. به سبب آشنایی او با ادبیات غربی - از طریق زبان فرانسوی - در نوشته‌های انتقادی وی که به صورت چند رسالهٔ جداگانه منتشر شده‌است، می‌توان جزئیات نظریات انتقادی وی را دربارهٔ شعر و هنر شاعری یافت که از نظر ساختار و نقش تاریخی‌شان و به‌عنوان شواهدی که از هوش و فراست استثنایی او خبر می‌دهد، با ارزش و سزاوار توجه است.

## فصل ششم

### پس از جنگ جهانی دوم

(دوره گسترش تجربه و نوآوری)

تا حدود شهریور ۱۳۲۰ ه.ش و اندکی پس از آن، تنها نیما بود که در انزوای خویش شعرهایی از آن دست که شرح دادیم می سرود که با همه قواعد عروضی شعر سنتی مغایر بود. او در حدود سال ۱۳۱۸ ه.ش موفق به چاپ چند نمونه از آثار خود شد. اما تا شهریور ۱۳۲۰ یا اندکی پس از آن، کسی به این اسلوب توجه نکرد و صدای نیما جز در میان افراد کمی که زیر تأثیر افسانه قرار گرفته بودند، یعنی گروهی از جوانان جست‌وجوگر، پژواکی نداشت: از فریدون توللی باید به‌عنوان شاخص‌ترین این جوانان یاد کرد.

پس از شهریور ۱۳۲۰، با از میان رفتن سانسور و آزاد شدن مطبوعات روزنه‌ای باز شد تا جامعه بتواند هوایی تازه را استنشاق کند. نشریاتی نو پدیدار شد. نامه مردم (که مجله‌ای خوب از حزب توده ایران بود، در مهر ۱۳۲۵ ه.ش و پیام نو در ۱۳۲۳ ه.ش)، سخن (مجله ادبی مشهوری که هنوز منتشر می‌شود و انتشار آن در ۱۳۲۲ ه.ش آغاز شد) و افزون بر اینها، مجلات زودگذری بودند که هر یک از آنها پس از انتشار چند شماره، جای به دیگری می‌سپرد و همگی شان سمت‌گیری و درونمایه‌ای

یکسان نداشتند. اگر مجموعه‌ای از این نشریات ادواری را ورق بزنیم، در جای جای آنها اشعاری از نیمایوشیج و از کسانی که گوشه چشمی به اشعار او داشتند دیده می‌شود.

### شعر پس از جنگ جهانی دوم

از میان نخستین نسلی که پس از جنگ جهانی دوم، یا همزمان با آن، آثار شعری خود را منتشر کرد می‌توان اینان را یاد کرد: دکتر پرویز خانلری (که پس از نیما، ژرف‌ترین اثر را بر نسل پس از خود نهاد، در حقیقت، می‌توان گفت که در نخستین سال‌های پس از جنگ، تأثیر او بیش از نیما بود.) محمدعلی اسلامی ندوشن، مجدالدین میرفخرایی (گلچین گیلانی)، منوچهر شیبانی، فریدون توللی، رواهیج (جواهری)، احسان طبری و دیگران.

دکتر خانلری با انتشار مجله سخن به راهی جدا از نیما رفت. یعنی پیشرو بودن نیما را بیرون رفتن از حدود اعتدال می‌دانست. وی در آن سال‌ها درباره نیما گفت: «نیمایوشیج در آغاز به دنبال اوزان نو و غریب بود و اشعار غنایی خود را زیر نفوذ شاعران رماتیک فرانسوی به‌ویژه دموسه و لامارتین می‌سرود، و در قالب این اوزان می‌ریخت. وی سپس این قاعده را نیز شکست و پیشاهنگ نوعی شعر آزاد با معانی عجیب و مبهم شد که ویژه خود اوست. سبک نیما هنوز (تاریخ نوشتن مقاله، ۱۳۲۴ ه.ش است) موفق به جلب توده‌ها و حتا پذیرش طبقات بالای جامعه نشده است.» (پیام نو، سال ۱، شماره ۱۱، ص ۳۲).

این موضع معتدل با سلیقه کسانی که شعر خود را در مجله سخن چاپ می‌کردند، موافق و هماهنگ بود. در میان آنان، فریدون توللی، گلچین گیلانی و بعدها، نادر نادرپور، نمایندگان جناح میانه‌رو و اعتدالی شعر نو فارسی بودند، و اگر بخواهیم شخصیت‌های پیشرو نزدیک‌تر به نیما را مشخص کنیم، دشوار است که بتوانیم بیش از منوچهر شیبانی، کسی را نام

ببریم. اما در ۱۳۲۷ و سال‌های پس از آن به تدریج بر شمار شاعران جوانی که از شعر کهن و قالب و وزن آن به تنگ آمده بودند، افزوده می‌شد و نفوذ نیما گسترش می‌یافت. ترجمه اشعار اروپایی (فرانسوی، روسی و انگلیسی) منتشر می‌شد و نیز مقالاتی دربارهٔ حدود دامنهٔ اصلاح شعر، با اطلاعات بهتر و آزادی بیشتر پدید می‌آمد. این عوامل در حوزهٔ شعر نو فارسی به تنوع بسیاری انجامید. شعر فارسی، خواه میانه‌رو خواه تندرو، دو مکتب جداگانه پدید آورد: آنان که دیدشان بر مسائل اجتماعی متمرکز بود. و کسانی که به عوالم درونی چون عشق و دل توجّه داشتند یا شیفتهٔ طبیعت بودند. از میان گروه شاعرانی که آثار بیشتر آنان جهت اجتماعی داشت، می‌توان نیمایوشیج، آینده، شبیانی، کسرائی، سایه (در برخی از اشعار او)، ا. بامداد را یاد کرده و از کسانی که به دنیای درون توجه داشتند، یا شیفتهٔ طبیعت بودند و به نوعی شعر غنایی می‌پرداختند، می‌توان فریدون تولّی، خانلری، گلچین گیلانی، اسلامی ندوشن و نادر نادرپور را نام برد.

نخستین موج شعر نو فارسی که پس از پیدایی شعر نیمایی منتشر شد، و با شهریور ۱۳۲۰ ه.ش مقارن بود، شعری بود که آن را باید نوعی رمانتیسیسم نامید. شخصیت‌های برجستهٔ این نوع شعر، خانلری، تولّی، گلچین و نادرپور بودند. اینان در باب عناصر شعر دیدگاهی داشتند که شاید بتوان زبدهٔ آن را در پیشگفتار فریدون تولّی بر نخستین مجموعهٔ اشعار خود یعنی رها مشاهده کرد (رها، تهران، ۱۳۳۰). تولّی در این پیشگفتار جالب و شدیدالحن به هواداران سنت کلاسیک و سبک کهن تاخته و با مزاحی ظریف از تصویرهای کلیشه‌ای اشعارشان و نیز از واژه‌های مکرر و کهنهٔ آنان و بیگانگی‌شان با موسیقی، به شیوه‌ای مجاب‌کننده انتقاد می‌کند. اگر این پیشگفتار را بیانیهٔ شعری رمانتیک‌ها بخوانیم، دور از حقیقت نیست: اصول و قواعدی که او برای شعر نو مطرح می‌کند (که خود او و همفکرانش پذیرفتند و تا حدی در اشعارشان

به کار بستند) چنین است:

۱. هماهنگی دقیق اوزان و حالات
۲. تازگی مضامین و تشبیهات و استعارات
۳. بی‌قیدی گوینده در به‌کار بردن صنایع بدیعیه
۴. پرهیز از آوردن «سکته» در اشعار
۵. پرهیز از آوردن قوافی و ردیف‌های دشوار
۶. ایجاد ترکیبات تازه و خوش‌آهنگ و استفاده از لغات زنده‌ای که به‌دست فراموشی سپرده شده‌است.
۷. شناسایی و انتخاب بهترین کلمات
۸. خودداری از پوشال‌گذاری در بحور

در این بیانیه، برخی عناوین تا حدی ضد و نقیض بودند، اما هر چه بود، خود بیانیه و کردار هوادارن آن تا چند سال، شعر فارسی را در شرایط و حال و هوایی قرار داد که دلپذیر و خوش‌نوا و سرشار از سایه روشن مهتاب خواب‌آور بود و از سوی دیگر به تجارب رمانتیک، عاشقانه، اندوهبار و توصیف منظره غروب محدود می‌شد؛ تا اینکه پس از کودتای ۱۳۳۲ ه.ش در نتیجه انتشار چندین مجموعه شعر نو و برخی مقالات انتقادی، در شعر فارسی موجی دیگر نمایان شد. در واقع شماری از شاعران از جمله نیمایوشیج، هیچ یک از اصول این بیانیه را نپذیرفتند، و در سال‌هایی که این نوع ادبی جریان اصلی شعر را تشکیل می‌داد، راه ویژه خود را در پیش گرفتند.

رویدادهای پس از کودتای ۱۳۳۲ همه چیز را عوض کرد - و شعر نیز از این قاعده مستثنی نبود. در واقع، دیگرگونی شعر فارسی، اندک اندک عملی شد. پس از کودتای ۱۳۳۲، شعر در دو جهت حرکت کرد، جهتی که از آن اذهان امیدوار بود، و راه اذهان نومید؛ در حالی که رمانتیسیسم کم‌کم به پایان خود نزدیک می‌شد، البته نمی‌توان گفت که رمانتیسیسم به‌طور کامل صحنه را ترک گفت، بلکه به‌عنوان موج اصلی شعر جایگاه خود را از

دست داد. شاخه اجتماعی شعر خصیصه خون و فریاد را به علت سانسور فرو گذاشت، شاعران به گوشه تنهایی، میخانه، اندیشه مرگ و سایه روشن تخیل و افیون پناه بردند. ستایش مرگ، سکوت و طغیانی ترسناک علیه «شب»- «شب قطبی» در رگ های شعر فارسی جریان یافت.

اگر به اشعاری بنگریم که در طول آن سالها سروده شده، همه جا هراس و زمستان و دیوار می بینیم؛ شعر کم کم به گونه ای نمادگرایی اجتماعی گرایش پیدا می کند. شاعران این دهه - که می توان آن را دهه رشد شعر نو نامید- عبارتند از: فریدون مشیری، نصرت رحمانی، م. امید، ا. بامداد، محمد زهری، سایه، کسرای، مفتون امینی، سهراب سپهری، فروغ فرخزاد و نیمایوشیج که شش سال دیگر از این دهه را زنده بود (نیما در ۱۳۳۸ درگذشت).

دومین موج مهمی که پس از رمانتیسیسم در شعر نو فارسی برخاست - و هنوز هم می تواند مهم به شمار آید- جنبشی است که از درون شعر نیما سر بر آورد. این نوع شعر را باید گونه ای نمادگرایی اجتماعی نامید و بهترین سرایندهگان آن عبارتند از: احمد شاملو، اخوان ثالث (م. امید)، فروغ فرخزاد، سهراب سپهری و چند شاعر دیگر. شاید بهتر باشد که سخنان فروغ فرخزاد را که در ۱۳۳۹ نوشته شده، ده سال پس از انتشار بیانیه رمانتیک ها (مقدمه رها از فریدون توللی) خلاصه نظر همه این شاعران بدانیم (اگر چه همه آنان درباره برخی از موضوعات با فروغ موافق نبودند). فرخزاد در آن سال از وضعیت شعر رمانتیک (که خود چند سال با آن درگیر بود) انتقاد کرد و نوشت:

۱. شعر امروز از بردن نام چیزها و جاهایی که از صبح تا شب با آنها سروکار داریم می ترسد.

۲. شعر امروز از نظر محتوا عمق ندارد- شاعر با کلمات و تصاویر کودکانه بازی می کند و صور خیال شعر او به زن زیبای [مرده ای] می ماند که اگر پلکهایش را از هم بگشایند، هیچ اندیشه ای را باز نمی گوید.

۳. در این شعر، عشق کاملاً سطحی است، در سطحی ترین روابط و امیال جنسی خلاصه می شود.

۴. در شعر امروز، حماسه از میان رفته است.

۵. زبان آن دروغین است، کلماتی که در یک خط عمومی معانی مشابهی دارند، در شعر امروز به نفع واژه‌های دیگر که زیباتر و آهنگین‌تر به شمار می آیند کنار می روند. شاعر امروز به زیبایی کلمه توجه دارد نه به مفهوم آن.

۶. شعر فارسی به مقداری کلمات تازه احتیاج دارد و باید جسارت گنجاندن آنها را در خود پیدا کند. (آژنگ جمعه، مهر ۱۳۳۹ ه.ش نقل شده در دفترهای زمانه، شماره ویژه فروغ)

نمایوشیخ، فروغ، شاملو و تا اندازه‌ای اخوان ثالث این اصول را در اشعار خود به کار بردند. و به اشعار دیگران نیز راه یافتند. این بیانیه‌ها و این‌گونه شعر بود که ناقوس مرگ شعر رمانتیک را نواخت. در همان سال‌هایی که بیانیه رمانتیک‌ها منتشر شده بود (چهار سال پس از پیدایی مقدمهٔ رها)، احمد شاملو در بیانیهٔ منظوم خویش (۱۳۳۳ ه.ش) گفته بود:

این بحث خشک معنی «الفاظ خاص» نیز

در کار شعر نیست

اگر شعر زندگی است

### هوای تازه

وی در این شعر از لزوم برگرفتن کلمات کوچه و بازار و زندگانی روزمره سخن می گوید و خود او که برای گسترش هرچه بیشتر دایرهٔ شعر کوشید تا شمار زیادی واژه (کهنه و نو) به کار برد، تبلیغی موفق برای این بیانیه است.

فروغ فرخزاد نیز همان راه شاملو را پیمود (فروغ به نوعی عروض موزون نظر داشت). البته حقیقت این است که شاعران جوان در سال‌های



بعدی در زمینه زبان شعر سخت کوشیدند، اما «شعر» نگفتند بلکه تنها مجموعه‌ای از واژه‌ها را عرضه کردند.

از حدود سال ۱۳۴۸ ه.ش به بعد، به علت حوادثی که در اوضاع و محیط اجتماعی ترقی خواهان و پیشروان عرصه ادبیات ایران پیش آمد، شعر فارسی تکانی دیگر خورد و خون در رگ‌های آن جریان یافت. مشرب قدیمی نومیدی و دلسردی جای خود را به امید و آرزو داد. «خون»، «شقایق»، «جنگل» و «مرغ طوفان» در فضای خواب‌آلوده و تخدیرشده شعر فارسی دمیده شد و آن را حیاتی تازه بخشید. چند شاعر جوان، مدتها چنان شعر می‌سرودند که روح تازه صحنه اجتماعی - ولو نه چندان صریح - در شعرشان پژواک داشت. با وجود این، کتاب‌هایی که اخیراً انتشار یافته، حاوی اشعار کسانی است که به سبک هزار سال پیش شعر می‌گویند و شعرشان درباره شمع و گل و پروانه و بلبل و مدح نظام مستقر - یا درباره منافع ورزش یا در وصف وافور است.

می‌توان «موج» بسیار تازه‌تری جست‌وجو کرد که در ده سال اخیر در شعر نو فارسی پیدا شده است و اکنون نیز در آثار کسانی چون اسماعیل خویی، م. آزر و آزاده (میمنت میرصادقی) جلوه دارد. مسلماً امروزه شمار زیادی از شاعران دهه‌های اخیر وجود دارند که در موج عمومی شعر فارسی شایان بحث و بررسی نقادانه‌اند و نامشان را در بالا برده‌ایم، و در اینجا تعداد بیشتری از آنها را نام می‌بریم: نیمایوشیج، م. آزاد، آزاده، م. آزر، م. امید، ا. بامداد، فریدون توللی، پرویز خانلری، رضا براهنی، اسماعیل خویی، نصرت رحمانی، رؤیایی، زهری، ه. ا. سایه، م. سرشک، سهراب سپهری، فروغ فرخزاد، سیاوش کسرایی، کوش آبادی، کیانوش، گلچین گیلانی، فریدون مشیری، مفتون امینی، نادر نادرپور، منوچهر نیستانی، حسن هنرمندی، شرف‌الدین خراسانی و مصطفی رحیمی.

## داستان‌نویسی نو در ایران

اگر داستان‌نویسی را به مفهوم وسیع آن و جدای از فنون ویژه یکی دو قرن اخیر اروپا در نظر بگیریم، تاریخ آن در ایران به چندین هزار سال می‌رسد. از روزگار افسانه‌ها تا کنون. داستان‌های هزار و یک شب که برای خواننده اروپایی آشناست، نمونه داستان‌نویسی ایران قدیم است. این داستان بعدها از راه ترجمه عربی آن به زبان‌های اروپایی راه یافت. در ادبیات مردمی و ادبیات خواص، قصه‌هایی دیگر نیز وجود دارد که در میان مردم رایج است.

اما داستان به معنی جدید آن، تاریخی دراز ندارد (کمی بیش از نیم سده). بر اثر تحولاتی که قبلاً به آنها اشاره شد، ادبیات در دوره مشروطه بیش از آنچه انتظار می‌رفت، به توده‌های مردم نزدیک شد. یکی از شواهد این امر رواج و نشر نوع‌های ادبی جدید از قبیل نمایشنامه و داستان است. با آنکه قصه‌نویسی به مفهوم گسترده آن در ایران تاریخی دراز دارد، نمایش نیز در شکل ابتدایی شرقی خود چند قرن تاریخ دارد؛ اما این قصه‌ها و نمایش‌ها، هیچ مناسبت و ربطی با داستان‌نویسی جدید و نمایش کنونی ایران ندارد.

داستان‌نویسی جدید در ایران، در قالب رمان تاریخی و با آثار نویسندگانی چون موسی نثری و صنعتی‌زاده کرمانی آغاز می‌شود؛ این داستان‌ها از نظر تکنیک و اصول اساسی داستان‌نویسی، مانند هر کشف تازه فرهنگی بسیار ابتدایی و سطحی‌اند. بی‌شک می‌توان گفت که در زمینه داستان کوتاه، یکی بود یکی نبود نوشته سید محمدعلی جمال‌زاده، که ابتدا در ۱۹۲۲ در برلین منتشر شد، آغاز داستان‌نویسی نو در ایران است. نویسنده این مجموعه داستان که از آن پس آثار دیگری در همان زمینه پدید آورد (هرچند موفقیتی همانند نخستین اثرش نداشت) در پیشگفتار کتاب خود می‌گوید: «قصه من خلق قصه‌ای در سبک ادبی است که از دید زبان ممکن است شامل لغات و اصطلاحات روزمره عوام و مردم کوچه و

بازار باشد و از نظر توصیف زندگانی طبقات مختلف اجتماعی آینه‌ای برای نشان دادن جامعه باشد.»

انتشار این مجموعه داستان، راههای چندی را که می‌تواند آغاز حرکتی به کلی تازه در زبان فارسی باشد، نشان می‌دهد:

۱. از دید زبان عمومی یا محاوره‌ای که در مقابل زبان نوشتاری یا زبان اهل قلم قرار دارد.

۲. از دید توصیف مفصل ویژگی‌های شخصیت‌های داستان که در سنجش با آثار پیشینیان - رمان تاریخی اسلاف جمال‌زاده - بسیار مفصل و به طبیعت و واقعیت نزدیک است. جمال‌زاده در سال‌های بعد، داستان‌های دیگری منتشر کرد: راه آب‌نامه، معصومه شیرازی، دارالمجانین، تلخ و شیرین، صحرای محشر، سروته یک کرباس، و غیر از خدا هیچکس نبود.

جمال‌زاده راهی را گشود که نویسندگان بعدی (صادق هدایت و بزرگ علوی) و نسل‌های بعدی آن را پیمودند. امروز در ایران داستان‌نویسی به سبک نو، به شدت دنبال می‌شود. شخصیت‌های برجسته‌ای در عرصه داستان‌نویسی به صحنه آمده‌اند که حضورشان در فضای روشنفکری و فرهنگی کشور ما ارزش بسیار دارد. در همه جا می‌توان تأثیر ادبیات غرب را دید - از دید تکنیک و فن داستان‌نویسی تأثیر آثار فرانسوی، روسی (و بعدها) آمریکایی به خوبی دیده می‌شود، اما افراد، صحنه‌ها و ماهیت رویدادها ایرانی و متعلق به ایران است که البته باید هم چنین باشد.

اگر بخواهیم جریان داستان‌نویسی ایران را از دید تاریخی پی‌بگیریم، باید همدوش جمال‌زاده، هدایت و علوی (که باید مشهورترین نویسندگان نسل نخستین نویسندگان ایرانی تلقی شوند) از علی دشتی و محمد حجازی نیز یاد کنیم. راست است که جمال‌زاده، که پیشاهنگ تلقی می‌شود، از دید شایستگی در کاربرد اصول و تکنیک‌های داستان‌نویسی از حجازی و دشتی موفق‌تر و به قلمرو داستان نزدیک‌تر است - اما حجازی و دشتی از طریق آثار خود، بر خواننده، یعنی خواننده عادی

نفوذی بیش از جمال‌زاده داشته‌اند، و استقبال مردم از آثارشان بیشتر بوده‌است.

هدایت و علوی موفق‌ترین نویسندگان نسل خویش به حساب آمده‌اند. تنوع آثار این دو، و قدرتشان در تجسم بخشیدن به وقایع و اشخاص چنان عالی و برجسته است که نسل‌های بعدی با همه آشنایی‌شان با زیر و بم کار و تمرکز شگفتی‌آورشان بر تکنیک، تاکنون نتوانسته‌اند گامی فراتر از دست‌آوردهای هدایت و علوی بردارند.

شهرت هدایت در داخل و خارج ایران، از هر نویسنده دیگری بیشتر است و آثار او به بسیاری از زبان‌های شرقی و غربی ترجمه شده‌است. او نشان‌دهنده چندین ویژگی روح طبقه پیشرو ایران در روزگار خویش بود، و آن ویژگی‌ها را در همه آثارش می‌توان یافت. نخستین ویژگی، نفرت وی از اوضاع سیاسی و اجتماعی زمانه است (۱۲۹۹-۱۳۲۰ ه.ش) شاید بتوان چنین نفرتی را نامستقیم در بهترین آثار او دید. بوف کور، سه قطره خون و برخی دیگر از داستان‌های او. می‌توان گفت که برجسته‌ترین مضمون یا رشته فکر او به تصویر کشیدن این نفرت است که گاهی در شکل بیزاری از زندگانی رخ می‌نماید.

هدایت چون بسیاری از جوانان نسل خویش دچار نوعی وطن‌پرستی افراطی (که بر اثر اوضاع سیاسی روزگارش برانگیخته شد) بود. او همچنین مانند بسیاری از ملی‌گرایان کج‌روش و کج‌فهم که هیچ‌گونه توجهی به فرایند تاریخی و علل و اسباب اقتصادی و سیاسی نداشتند (و به وجهی آگاهانه هم بود)، کوشید تا همه گناهان را به گردن اسلام و فتح عرب بیندازد. این‌گونه اندیشه را می‌توان در نسل او و حتا در برخی از پیشرفت‌خواهان امروز ایران دید، اما هدایت از نخستین کسانی بود که این خصیصه را در آثار خویش بازتاباند. از این قرار، دومین عاملی که در نوشته‌های هدایت به چشم می‌آید، مسئله اسلام و ضدیت او با عرب است. وی اصولاً بی‌آنکه مسائل گوناگون و جنبه‌های مختلف امور را از

هم تشخیص دهد یا در پی این کار باشد، برای خود توهمات ایجاد می‌کرد.

بر روی هم، شخصیت‌های بهترین آثار او موجوداتی بدبین، نظیر افراد نابهنجار و ناتوانند. تا آنجا که عنوان بوف کور در ادب فارسی چنان آوازه‌ای یافته که هرگونه زندگی توأم با بیزاری و بدبینی، «بوف کوری» نامیده می‌شود. بهترین آثار هدایت عبارتند از: سه قطره خون (۱۳۱۱ ه.ش)، سایه روشن (۱۳۱۲)، سگ‌ولگرد (۱۳۲۱)، حاجی‌آقا (۱۳۲۴)؛ همچنین از او چند نمایشنامه تاریخی، مقاله‌های انتقادی و ترجمه‌هایی از ادبیات ایران باستان به یادگار مانده‌است. هدایت را می‌توان به لحاظ اقتدار و شهرت عظیم نویسندگی و وسعت و تنوع زمینه آثارش برجسته‌ترین شخصیت در نثر جدید فارسی به‌شمار آورد.

بزرگ علوی در کنار هدایت قرار دارد. آثار او حجم و تنوع مجموعه آثار هدایت را ندارد، اما هر دو نویسنده از یک نسل و از شرایط اجتماعی یکسان برخاسته‌اند و از برخی جهات به هم نزدیکند. روح زندگی و نوع گرایش اجتماعی که در همه آثار او به چشم می‌آید، نشانه رابطه‌ای است که وی به مدت بیست سال یا بیشتر با سیاست و مسائل اجتماعی داشته‌است. شخصیت‌های داستان‌های علوی کاملاً مصمم، سرزنده و استوارند. رمان چشم‌هایش یکی از بهترین داستانهای فارسی است که در آن تاریکی بیست‌ساله به صراحت تصویر شده‌است. وی از آنجا که سال‌ها در زندان به سر برد، زندان در نوشته‌هایش سهمی دارد. بهترین آثار علوی عبارتند از: چمدان، ورق‌پاره‌های زندان، پنجاه و سه نفر، نامه‌ها و چشم‌هایش.

هدایت در سال ۱۳۳۰ در پاریس خودکشی کرد و علوی در جریان حوادث ۱۳۳۲، از کشور گریخت و اکنون در آلمان شرقی زندگی می‌کند. این دو نویسنده در ادبیات داستانی ایران بهترین سرمشق نسل خویشند. پس از شهریور ۱۳۲۰، نسلی جوان‌تر به صحنه آمد که در عرصه

داستان‌نویسی جدید ایران موج تازه‌ای را آغازید. صادق چوبک با انتشار خیمه‌شب‌بازی در ۱۳۲۴ ظهور نویسنده‌ای توانا را بشارت داد و در کنار او داستان‌نویسان جوان دیگر، مجموعه داستان‌هایی منتشر کردند که از میان آنها، جلال آل‌احمد (فوت: ۱۳۴۸)، ابراهیم گلستان و به‌آذین در سال‌های بعد شناخته شدند و به شهرت رسیدند. در کنار این نویسندگان از سیمین دانشور که چند مجموعه داستان منتشر کرد، یاد باید کرد.

صادق چوبک، پس از خیمه‌شب‌بازی کتابهای انتری که لوطیش مرده بود، چراغ آخر، روز اول قبر، سنگ صبور و تنگسیر را منتشر کرد. این آثار همگی از نظر حجم و ارزش همسنگ نیستند. به‌طور کلی، آثار نخستین چوبک، بیش از آثار بعدی او خواننده را جذب می‌کند. وی در توصیف لایه‌های پایین جامعه مهارت دارد.

جلال آل‌احمد آمیزه‌ای بود از داستان‌نویس و مقاله‌نویس. از این‌رو، خواه هنگامی که عضو حزب توده بود خواه در موقع انشعاب از آن حزب و تشکیل نیروی سوم با همکاری خلیل ملکی و عده‌ای دیگر، چهره سیاسی او تا سال‌های پایانی عمر نسبتاً کوتاهش از خلال آثار وی قابل تشخیص بود. جلال، نویسنده‌ای سیاسی به معنی درست کلمه بود و مسلماً از مردمی‌ترین نویسندگان معاصر ایران است و به احتمال دامنۀ نفوذ وی حتّاً از هدایت نیز گسترده‌تر است. جلال در آثاری که در نیمه دوم زندگانی خویش آفرید زبانی مختص خویش پدید آورد. این زبان از نظر تحرک، روانی و کوتاهی جمله‌ها، عبارات فشرده و نزدیکی شگفت‌آورش به زبان محاوره‌ای، نوعی گسست از هنجارهای اصلی نثر فارسی بود که مقلدان بسیاری به‌ویژه در مقاله‌نویسی پیدا کرد. بهترین آثار او عبارتند از: دید و بازدید، از رنجی که می‌بریم، سه‌تار، زن زیادی، سرگذشت کندوها، مدیر مدرسه، نون والقلم (که همه از آثار داستانی او هستند)، غرب‌زدگی و روشنفکران، مقاله‌ها و آثار تحقیقی. روشنفکران در زمان حیات او منتشر شد و چند سال دچار سانسور گشت.

ابراهیم گلستان کار خود را با حزب توده آغازید و همان راه آل احمد را پیمود. اما پس از آنکه وضع زندگیش بهبود یافت، دیدگاه خود را درباره هنر تغییر داد و به نوعی فرمالیسم روی آورد. مجموعه‌های داستانی اولیه او نفوذی به دست نیاورد. اما در پانزده سال اخیر با انتشار دو سه کتاب و تکامل نوعی زبان موسیقایی در بیشتر داستانهایش، توانست طبقه خاصی از خوانندگان را جذب کند. وی زیر تأثیر نویسندگان آمریکایی است و از نخستین کسانی است که آثار همینگوی را به فارسی برگرداند. آثار او عبارتند از: شکار سایه، آذر ماه آخر پاییز، جوی و دیوار و تشنه و مهر و ماه. نثر او شاعرانه و دلکش است. با وجود این هیچیک از شخصیت‌های داستانهایش به یاد نمی‌مانند.

محمود اعتمادزاده (م. ا. به آذین)، از جمله برجسته‌ترین نویسندگان و مترجمان این نسل است. او به وجهی هوادار رالیسم سوسیالیستی است و از نخستین شیفتگان ادبیات و نوشته‌های انتقادی روسی بود. وی چندین اثر کلاسیک فرانسوی و روسی را به فارسی برگردانده و مهارت خود را در این کار نشان داده است. داستان‌های در خور یادآوری به آذین عبارتند از: به سوی مردم، دختر رعیت (رمان). نقش پرند (قطعه‌های ادبی)، مهره مار و شهر خدا. به آذین سنجیده و ماهرانه می‌نویسد و نثرش محکم و دارای عواطف انسانی است. با وجود این، تکنیک داستان‌نویسی او با قدرت اندیشه و استحکام نثر وی همپایه نیست.

سیمین دانشور، همسر جلال آل احمد، با اینکه نخستین مجموعه داستانش به نام شهری چون بهشت موفقیت چشمگیری نداشت، با انتشار رمان بسیار موفقیت‌آمیز سووشون در ردیف نویسندگان بلندپایه معاصر ایران قرار گرفت؛ منتقدان، این رمان او را اگر نه بهترین که یکی از دو یا سه رمان برجسته در زبان فارسی می‌دانند.

همزمان با کودتای ۱۳۳۲ و کمی پس از آن، چندین نویسنده جوان از نسلی دیگر پدید آمدند که امروزه فعال‌ترین داستان‌نویسان ایران به شمار

می‌روند. اینان برحسب تاریخ تقریبی پیدایی و انتشار آثارشان عبارتند از: تقی مدرسی، جمال میرصادقی، بهرام صادقی، غلامحسین ساعدی، محمود کیانوش و کمی بعد، از موج دیگر شامل نادر ابراهیمی، فریدون تنکابنی، هوشنگ گلشیری، مهشید امیرشاهی، گلی ترقی و چند تن دیگر نام باید برد.

دکتر تقی مدرسی<sup>۱</sup> با انتشار داستان یگلیا و تنهایی او به شهرت رسید. نثر این کتاب پرکشش و دلپذیر بود، و از ظهور نویسندگانی توانا خبر می‌داد. این نویسنده هیچ داستان کوتاهی منتشر نکرده است. وی داستان بلند دیگری به نام شریفجان شریفجان منتشر کرد که موفقیت کتاب اول او را نداشت. مدرسی پزشک است و در آمریکا زندگی می‌کند.

جمال میرصادقی با انتشار مجموعه داستانی به نام شاهزاده‌خانم سبزچشم که توصیفی از اصناف تجاری در جامعه ایرانی (در تهران بود)، به عنوان شخصیتی کامیاب در زمینه نوعی رالیسم سوسیالیستی ظاهر شد. سایر مجموعه داستان‌های این نویسنده عبارتند از: چشم‌های من خسته، شب‌های تماشا و گل زرد، در ازناي شب (رمان)، شکسته‌ها، این سوی تل‌های شن و آدم نه حیوان.

بهرام صادقی و جمال میرصادقی کار خود را در مجله سخن آغاز کردند. بهرام صادقی بیشتر به فرم توجه دارد تا محتوا، و در آثار او نوعی طنز چشمگیر است. وی داستانی بلند به نام ملکوت منتشر کرد و سپس مجموعه داستان‌های کوتاه خود (از جمله داستان ملکوت) را در کتابی به نام سنگر و قمقمه‌های خالی چاپ کرد. با اینکه حجم آثار او زیاد نیست، هنوز در نسل خویش نویسندگانی تراز اول است. او چند سالی است که از نوشتن دست کشیده است.

۱. خواننده توجه دارد که بسیاری از نویسندگان و شاعرانی که در این کتاب از آنان یاد شده اکنون زنده نیستند، اما در زمان تألیف کتاب حیات داشته‌اند. م.



دکتر غلامحسین ساعدی (گوهر مراد) نویسنده‌ای بسیار موفق و پرنفوذ است که در نسل خویش جای جلال احمد را می‌گیرد، با این تفاوت که وی به جای رساله‌ها و مقالات (که آل احمد با آنها درخشید) نمایشنامه‌هایی نوشت و در این مورد، مقامی والا دارد. مجموعه داستانهایش عبارتند از: عزاداران بیل، واهمه‌های بی‌نام و نشان، ترس و لرز، دندیل، گور و گهواره. ساعدی در داستان‌نویسی قدرتی فوق‌العاده دارد و می‌تواند از هیچ داستانی بیافریند. شخصیت‌های داستان‌هایش همانند شخصیت‌های داستان‌های چوبک از میان ناتوان‌ترین و بدبخت‌ترین و محروم‌ترین مردم ایران برگزیده شده‌اند، خواه در آذربایجان (عزاداران بیل) باشد خواه در تهران (گور و گهواره). ساعدی با اینکه نویسنده‌ای واقع‌گراست، گاهی ابعاد زمان و مکان را چنان جلوه می‌دهد که از یک سو بتواند اثر خود را از محدود ماندن در دل یک واقعه برهاند و از سوی دیگر بر زیبایی آن بیفزاید.

فریدون تنکابنی نیز نویسنده‌ای از همین نسل است که با انتشار بعضی مجموعه داستان‌ها به نام پیاده شطرنج، ستاره شب‌تیره و مردی در قفس مشهور شده است. وی نثری عالی دارد، اما اهمیت چندانی به تکنیک نمی‌دهد و برایش اندیشه باارزش‌تر از فرم است.

هوشنگ گلشیری نویسنده جوان دیگری است که با انتشار داستان شازده احتجاب در میان داستان‌نویسان نسل خویش موقعیتی به دست آورد. وی مجموعه داستانی به نام مثل همیشه و داستانی با عنوان کریستین و کید نیز انتشار داده است. گلشیری زیر تأثیر نویسندگان آمریکایی است و در هواداریش از فرم و تکنیک بیشتر پیرو شیوه «جریان سیال ذهن» فالکنر است.

نادر ابراهیمی، نویسنده‌ای پرکار است که آثار خویش را در خلال پانزده سال اخیر چاپ کرده است. او تجربه‌گر بزرگی است و آثارش در شایستگی همانند نیستند و فراز و فرود بسیاری در آنها دیده می‌شود.

محمود کیانوش شاعر و نویسنده‌ای از همان نسل است که نثری سنجیده و شاعرانه دارد. وی شاعری است که داستان می‌نویسد. در عرصه شعر بسی کوشاتر از عرصه داستان‌نویسی است. اما به‌رغم این واقعیت، مجموعه داستان‌هایی چاپ کرده‌است: آینه‌های سیاه، غصه‌ای و قصه‌ای، در آنجا هیچکس نبود و مرد گرفتار.

نویسنده جوان دیگری که به‌طور اسرارآمیزی در رود ارس غرق شد، و محبوبیت زیادی کسب کرد و آثارش بطور گسترده‌ای نشر یافت، صمد بهرنگی (۱۳۱۸-۱۳۴۷) بود. صمد بیشتر برای بچه‌ها قصه می‌نوشت. اما قصه ماهی سیاه کوچولوی او را بزرگسالان نیز می‌خوانند. او یکی از فداکارترین نویسندگان نسل خویش بود. برخی از آثار وی گنجینه فرهنگ مردم ایران (آذربایجان) است.

در پایان باید از نویسندگان دیگری یاد کرد که آثاری عالی پدید آوردند، اما مجال پرداختن به یک‌یک آنان نیست:

نسل نخست آنها عبارتند از: سعید نفیسی، شین پرتو، جهانگیر جلیلی، محمد مسعود.

نسل دوم: درویش، رسول پرویزی

نسل سوم: بهمن فرسی، بابامقدم

نسل چهارم: گلی ترقی، مهشید امیرشاهی، احمد محمود، امین

فقیری، شمیم بهار، ناصر تقوایی، محمود دولت‌آبادی.

### ادبیات نمایشی در ایران معاصر

تئاتر به معنی درست آن تا یک سده پیش در شرق وجود نداشت. به احتمال، نخستین کسی که در آسیا دست به نوشتن نمایشنامه زد، میرزا فتحعلی آخوندزاده بود که چند نمایشنامه در آذربایجان (قققاز) (۱۸۵۹) به زبان آذری نوشت. این نمایشنامه‌ها به دست میرزا جعفر قراچه‌داغی و با راهنمایی خود او به فارسی برگردانده شد و با اقبال عمومی مواجه

گشت (۱۲۹۱ ه.ق). پیش از میرزا فتحعلی که زیر تأثیر ادبیات اروپایی نوع روسی قرار داشت، و در این زمینه پیشاهنگ بود، نمایش به مفهوم اروپایی آن وجود نداشت، و از این قرار، می‌توان گفت که تئاتر و نمایشنامه‌نویسی در ایران از زمان ناصرالدین شاه پدیدار شد.

پیش از این دوره آثاری که متضمن یک هسته نمایشی باشد، وجود داشت؛ منظور برخی از نمایشنامه‌های فکاهی است که هنوز در برخی از استان‌های کشور پرتو کمرنگی از آن به چشم می‌آید. در ادبیات کلاسیک ایران اصطلاحاتی به کار رفته که اشاراتی به هنر نمایش را نشان می‌دهد، هرچند آگاهی دقیق و استواری درباره آنها نیست. بازی فانوس خیال نمونه‌ای است از این دست.

طبق برخی از منابع، در دوران صفوی آثار نمایشواره‌ای درباره زندگی و شهادت امامان شیعه به‌ویژه حسین بن علی (ع) و یاران او و مصیبت کربلا پدیدار شد که هنوز در نمایش تعزیه‌خوانی یا شبیه‌خوانی متداول است، و از آن روزگار تاکنون رواج عام داشته است. دانسته نیست که اجرای تعزیه یا نمایش مذهبی آیا پیشینه‌ای قبل از عصر صفوی و اسلاف ایشان داشته یا نه. احتمال دارد که صفویان به علت آشنایی با غرب، اجرای این نمایشواره‌ها را به تقلید نمایش‌هایی که درباره قدیسان مسیحی رایج بود، پدید آورده باشند، اما عزاداری برای امام حسین (ع) بسیار قدیمی است و دست‌کم به سده چهارم هجری و عهد فرمانروایی بویویان در بغداد بازمی‌گردد.

به هر حال، نکته مهم این است که ادبای ایران و اسلام، از مفهوم «درام» و نمایش غافل بودند. از این‌رو، در نظر آنان، بخش کمدی و تراژدی فن شعر ارسطو غیرقابل ترجمه به نظر می‌رسید، و چون مفسران مسلمان آثار ارسطو، می‌خواستند نظر خود را درباره این مفاهیم بیان کنند، بیشتر مطالب بی‌معنی می‌نوشتند یا اینکه تراژدی را با مرثیه و کمدی را با هجو یکی می‌گرفتند، زیرا هجو و مرثیه در ادب عرب رواج داشت.

این مسئله که چرا ادبیات نمایشی در ایران وجود نداشته به ساختار طبقاتی و نظام حکومتی که همواره استبدادی بوده بازمی‌گردد، زیرا برای رشد این‌گونه ادبیات که نیروی حیاتیش انتقاد است، جولانگاهی وجود نداشته است. تجربه نشان داده که هرگاه نسیم آزادی در ایران وزیدن گرفته، در نمایشنامه‌نویسی حرکتی آغاز گشته است. در دوره مشروطه و پس از جنگ جهانی دوم که رضاشاه از سلطنت کناره گرفت. با اینکه در ایران پس از نمایش‌های میرزا فتحعلی آخوندزاده، چندین نمایشنامه نوشته و اجرا شده بود، می‌توان گفت که تئاتر مدرن پس از ۱۳۲۰ ش که مردم چند سالی آزادی داشتند، آغاز شد. به هر حال، در فاصله‌ای که نمایشنامه‌های آخوندزاده انتشار یافت و ملکم‌خان در ایران نمایشنامه‌هایی نوشت و منتشر کرد<sup>۱</sup>، تا پایان جنگ جهانی دوم، نویسندگانی چون رضا کمال شهرزاد، عشقی (شاعر معروف)، حسن مقدم (علی نوروز)، ابوالحسن فروغی (نمایش منظوم)، نمایشنامه‌هایی نوشتند و انتشار دادند که بیشترشان به نمایش درآمد. نمایشنامه‌هایی که در دوره دیکتاتوری نوشته شد، بیشتر آمیخته به نوعی ناسیونالیسم بود، و برای انتقاد اخلاقی و اجتماعی مجالی نداشت.

پس از شهریور ۱۳۲۰، برای رشد هنر، فضایی عالی پدید آمد و ادبیات نمایشی نیز که برای به‌عهد گرفتن وظیفه نقادی شایستگی داشت، رشد کرد. در این سال‌ها، ترجمه آثار بسیاری از کلاسیک‌های بزرگ جهان مانند شکسپیر، آخیلوس، شیلر، مولیر، گوگول، چخوف، گورکی، سارتر، کامو و دیگران آغاز شد. نویسندگان ایرانی چون صادق هدایت، عبدالحسین نوشین و صادق چوبک، به نمایشنامه‌نویسی روی آوردند، و در تهران و شهرستان‌ها تئاترهایی ایجاد شد. عبدالحسین

---

۱. پژوهش‌های بعدی نشان داد که نمایشنامه‌های منسوب به میرزاملکم‌خان نوشته میرزا آقا تبریزی بوده است. -م.

نوشین در تئاتر بعد از جنگ جهانی دوم ایران شخصیتی برجسته است. پس از کودتای ۱۳۳۲، تئاتر کم‌کم به ورطه سقوط افتاد. با این حال، در بیست سال اخیر، چند نمایشنامه‌نویس عالیقدر و برجسته پدید آمده‌اند که مهم‌ترین‌شان دکتر غلامحسین ساعدی (گوه‌رم‌راد) است که داستان‌های کوتاه وی پیش از این مورد بحث قرار گرفت. همچنین از بهرام بیضایی و اکبر رادی یاد باید کرد. همه نمایش‌هایی که در سال‌های اخیر در ایران اجرا شده‌است، ترجمه‌هایی از ادبیات غربی - بیشتر ادبیات پوچگرا - بوده‌است.



## نمایه

### آ

- آخوندزاده، میرزا فتحعلی ۷۰، ۷۱، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۱۴
- آخیلوس ۱۱۴
- آدم (ابوالبشر) ۷۴
- آدم نه حیوان ۱۱۰
- آدمیت، فریدون ۷۱
- آذربایجان ۲۵، ۲۶، ۱۱۱، ۱۱۲
- آذر بیگدلی ۶۲
- آذر ماه آخر پاییز ۶۲، ۱۰۹
- آذری ۲۶
- آذری طوسی ۱۵
- آرزو ۳۵
- آزاده (میمنت میرصادقی) ۱۰۳
- آزند، یعقوب ۸
- آژنگ (نشریه) ۱۰۲
- آسیای صغیر ۵۰
- آسیای مرکزی ۱۳، ۱۶
- آصف‌الغآت (فرهنگ لغت) ۴۳
- آقا اسماعیل ۵۱
- آقا زما ۵۱
- آق قویونلو ۲۵
- آکسفورد ۷
- آل احمد، جلال. ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۱۱
- آلمان شرقی ۱۰۷
- آینه‌های سیاه ۱۱۲

### الف

۱. بامداد ← شاملو، احمد
- ابراهیمی، نادر ۱۱۰، ۱۱۱
- ابن حسام ۱۵
- ابن سینا ۱۹
- ابن عربی، محیی‌الدین ۱۸
- اتحاد شوروی ۱۶، ۸۰، ۸۷
- احمد شاه ۸۶
- اخگر، (سرهنک) ۹۰
- اخوان ثالث، مهدی ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۰۳
- ادیب پیشاوری ۷۷، ۷۸
- ادیب‌الممالک فراهانی ۷۲، ۷۵، ۷۸، ۷۹
- ادیب نیشابوری ۷۸
- ارسطو ۱۱۳
- ارمغان (مجله) ۸۸
- ارمغان آصف ۴۳

<b>ب</b>	اروپا ۷۹
بابا مقدم ۱۱۲	ازبکستان ۷۹
بازگشت (ادبی) ۵۵، ۵۶، ۵۷، ۵۹	ازرنجی که می‌بریم ۱۰۸
باغ نگارستان ۶۵	استاد شجاع ۵۱
بالکان (شبه جزیره) ۵۰	استاد محمدرضا خراسانی ۵۱
بخارا ۲۲، ۲۳، ۲۵	اسکندر ۱۹
بدایع الوقایع ۱۷، ۲۱، ۲۲، ۲۳، ۵۸	اسکندر بیک منشی ۵۳
براهنی، رضا ۱۰۳	اسلام ۴۷، ۱۰۶
برای دلهای خونین ۹۱	اسلامی ندوشن، محمدعلی ۸۹، ۹۹
برلین ۱۰۴	اصفهان ۳۶، ۵۲
بریتانیا ← انگلستان	اعتمادزاده، محمود ← م.ا. به آذین
بسملی قزوینی ۵۱	افسانه ۵۲، ۹۴، ۹۵، ۹۷
بغداد ۱۱۳	افسر ۸۸
بلشویزم ۸۵	افغانستان ۳۶
بنیاد فرهنگ ایران ۱۷	اقبال لاهوری ۳۶
بوف کور ۱۰۶، ۱۰۷	الغ بیک ۱۷
بوویان ۱۱۳	امیر خسرو دهلوی ۱۵، ۱۹، ۲۱، ۳۱، ۳۲
بهار، شمیم ۱۱۲	۳۳، ۳۴
بهار، محمدتقی (ملک الشعراء) ۱۲، ۴۵، ۵۹، ۷۲، ۷۶، ۷۷، ۷۸، ۷۹، ۸۷، ۹۰	امیرشاهی، مهشید ۱۱۰، ۱۱۲
بهارستان (اثر جامی) ۲۴	امیرشاهی، سبزواری ۱۵
بهرنگی، صمد ۱۱۲	امیر معزی ۵۸، ۶۰
به سوی مردم ۱۰۹	امیر نظام گروسی، حسنعلی خان ۶۷
بهلول قزوینی ۵۱	امینا ۵۱
بیدل دهلوی ۳۵، ۳۶، ۴۱، ۴۷، ۵۳	انتری که لوطیش مرده بود ۱۰۸
بیضایی، بهرام ۱۱۵	انجمن ادبی ایران ۸۸
	انگلستان ۷۰، ۸۵، ۸۷
	انوری ۴۴
<b>پ</b>	ایران ۱۴، ۱۶، ۱۷، ۲۵، ۲۶، ۳۰، ۳۶، ۵۰، ۵۲، ۵۵، ۵۶، ۵۷، ۶۰، ۶۵، ۶۶، ۷۰، ۸۹
پرویزی، رسول ۱۱۲	۹۴، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۰۹
پروین اعتصامی ۸۱، ۸۲، ۹۰	۱۱۲، ۱۱۳، ۱۱۴
پریشان (اثر قآنی) ۶۴	ابرج میرزا ۶۵، ۶۶، ۷۵، ۷۶، ۷۷، ۷۸، ۷۹، ۹۰
پنجاه و سه نفر ۱۰۷	این سوی تل‌های شن ۱۱۰
پیاده شطرنج ۱۱۱	



جلال‌الدین مولوی ۱۱، ۱۲، ۱۵، ۱۸، ۹۴  
 جلایرنامه ۶۵  
 جلیل، جهانگیر ۱۱۲  
 جمال‌الدین افغانی ۷۰  
 جمال‌زاده، محمدعلی ۸۳، ۱۰۴، ۱۰۵،  
 ۱۰۶  
 جوی و دیوار و تشنه ۱۰۹

### چ

چخوف ۱۱۴  
 چراغ آخر ۱۰۸  
 چراغ هدایت ۴۴  
 چرند پرند ۸۲  
 چشمهایش ۱۰۷  
 چشمهای من خسته ۱۱۰  
 چمدان ۱۰۷  
 چوبک، صادق ۱۰۸، ۱۱۴  
 چهار عنصر ۵۳

### ح

حاجی آقا ۱۰۷  
 حاجی بابای اصفهانی ۸۲  
 حاجی زین‌العابدین مراغه‌ای ۸۲  
 حافظ ۱۱، ۱۲، ۱۵، ۱۸، ۲۳، ۲۷، ۳۳، ۳۴،  
 ۳۹، ۴۰، ۵۷، ۶۰، ۶۱  
 حافظ ابرو ۲۳  
 حافظ میرک کاشانی ۵۱  
 حالتی ترکمان ۳۰  
 حبیب خراسانی ۷۷، ۷۹  
 حجازی، محمد ۱۰۵  
 حدایق الجنان ۵۹  
 حزب توده ایران ۹۷، ۱۰۸، ۱۰۹  
 حزین لاهیجی ۳۵، ۳۶، ۵۳، ۵۵، ۷۷

پیامبر اسلام (ص) ۵۸، ۷۴  
 پیام نو (نشریه) ۹۷، ۹۸

### ت

تاجیکستان ۳۶  
 تاریخ تبریز ۶۷  
 تأثیر ۴۴  
 تبریز ۱۴، ۳۶  
 تحفة الاحرار ۱۹  
 تحفة سامی (تذکره) ۵۱، ۵۳  
 تحفة العالم ۷۰  
 تذکره آشکده ۶۲  
 تذکره نصرآبادی ۵۱، ۵۳، ۵۵  
 ترس و لرز ۱۱۱  
 ترقی، گلی ۱۱۰، ۱۱۲  
 تقوایی، ناصر ۱۱۲  
 تلخ و شیرین ۱۰۵  
 تنکابنی، فریدون ۱۱۰، ۱۱۱  
 تنگسیر ۱۰۸

توللی، فریدون ۹۷، ۹۸، ۹۹، ۱۰۱، ۱۰۳  
 تهران ۱۷، ۳۱، ۷۹، ۸۳، ۹۴، ۱۱۰، ۱۱۱  
 تیمور ۱۴، ۲۵  
 تیموری، تیموریان (عصر) ۸، ۱۴، ۲۳، ۲۴،  
 ۳۷، ۴۴، ۵۲، ۶۱، ۷۵

### ج

جام ۱۷  
 جامی، عبدالرحمان ۱۲، ۱۳، ۱۵، ۱۶، ۱۷،  
 ۱۸، ۱۹، ۲۲، ۲۳، ۲۴، ۲۶، ۲۷، ۳۳، ۳۵،  
 ۴۰  
 جنبش بازگشت ← بازگشت ادبی  
 جریان سیال ذهن ۱۱۱  
 جعفری، مسعود ۹

- حسن دهلوی ۱۵  
 حسین بن علی (ع) ۱۱۳  
 حوا (ام‌البشر) ۷۴
- خ**  
 خاقانی ۱۱، ۳۲، ۳۳، ۳۴، ۷۹  
 خامنه‌ای، جعفر ۷۷  
 خانلری، پرویز ۹۸، ۹۹، ۱۰۳  
 خانواده سرباز ۹۴  
 ختایی ۲۶  
 خراسان ۱۴، ۲۵، ۳۴، ۹۳  
 خراسانی، شرف‌الدین ۱۰۳  
 خرچرد ۱۷  
 خردنامه اسکندری ۱۹  
 خلیلی، عباس ۸۳  
 خواجه‌ای کرمانی ۱۲  
 خواجه نصیرالدین طوسی ۱۹  
 خواند میر ۲۳، ۲۴  
 خوبی، اسماعیل ۱۰۳  
 خیاط ساوجی ۵۱  
 خیالی بخارانی ۱۵  
 خیام ۱۱، ۱۲  
 خیمه شب‌بازی ۱۰۸
- د**  
 دارالمجانین ۱۰۵  
 دانشور، سیمین ۱۰۸، ۱۰۹  
 دختر رعیت ۱۰۹  
 دفترهای زمانه ۱۰۲  
 درازنای شب ۱۱۰  
 در آنجا هیچکس نبود ۱۱۲  
 درودیان، ولی‌الله ۹  
 درویش ۱۱۲
- دشتی، علی ۱۰۵  
 دموسه ۹۸  
 دندیل ۱۱۱  
 دوانی، مولانا جلال‌الدین ۲۴  
 دولت‌آبادی، محمود ۱۱۲  
 دهخدا، علی‌اکبر ۷۲، ۷۷، ۸۰، ۸۲، ۸۳، ۸۸  
 ۹۰  
 دید و بازدید ۱۰۸  
 دیوان حافظ ۱۸، ۲۳
- ر**  
 رادی، اکبر ۱۱۵  
 رامایانا ۵۳  
 راه آب‌نامه ۱۰۵  
 رحمانی، نصرت ۱۰۱، ۱۰۳  
 رحیمی، مصطفی ۱۰۳  
 رساله جلالیه ۳۱  
 رساله مجدیه ۶۷  
 رضاشاه ۸۱، ۸۵، ۸۷، ۸۹، ۹۱، ۹۵، ۱۱۴  
 رعدی آذرخشی ۹۰  
 رواهیج (جواهری) ۹۸  
 رؤیایی (بدالله) ۱۰۳  
 روز اول قبر ۱۰۸  
 روسیه ۷۰  
 روشنفکران ۱۰۸  
 رها ۹۹، ۱۰۲  
 زند، زندیه ۵۵، ۶۰  
 زن زیادی ۱۰۸  
 زهری، محمد ۱۰۱، ۱۰۳
- س**  
 سارتر ۱۱۴  
 ساسانیان ۷۴، ۱۱۰

- ساعدی، غلامحسین ۱۱۱، ۱۱۵  
 ساکنی قمی ۵۱  
 سامانیان ۲۵، ۲۷  
 سانسکریت ۵۳  
 سایه روشن ۱۰۷  
 سبحة‌الابرار ۱۹  
 سبک بازگشت ← بازگشت ادبی  
 سبک‌شناسی ۵۹  
 سبک وقوع ۲۶، ۲۸، ۲۹، ۳۰، ۳۱، ۶۱  
 سبک هندی ۸، ۲۵، ۲۶، ۲۸، ۲۹، ۳۰، ۳۲  
 ۳۳، ۳۴، ۳۵، ۳۶، ۳۷، ۳۸، ۳۹، ۴۰، ۴۱  
 ۴۲، ۴۳، ۴۴، ۴۵، ۴۶، ۴۷، ۴۸، ۴۹، ۵۰  
 ۵۳، ۵۴، ۵۷، ۵۹، ۶۰، ۶۱، ۷۵  
 سپهر، محمدتقی ۶۶  
 سپهری، سهراب ۱۰۱، ۱۰۳  
 ستاره شب تیره ۱۱۱  
 سحاب ۶۲  
 سخن (مجله) ۹۷، ۹۸، ۱۱۰  
 سروته یک کرباس ۱۰۵  
 سرگذشت کندوها ۱۰۸  
 سرمد، صادق ۸۸  
 سروش ۶۰، ۶۲، ۶۳  
 سعدی ۱۱، ۵۷، ۶۰، ۶۱، ۷۹  
 سگ ولگرد ۱۰۷  
 سلامان و اقبال ۱۹  
 سلسله‌الذهب ۱۸  
 سلمان ساوجی ۱۲، ۱۵، ۲۲، ۵۸  
 سلیم تهرانی ۳۵، ۴۰، ۴۱  
 سنائی ۱۱، ۱۸  
 سنجر (سلطان) ۵۸  
 سنگ صبور ۱۰۸  
 سنگر و قمقمه‌های خالی ۱۱۰  
 سوزنی سمرقندی ۶۴  
 سووشون ۱۰۹  
 سه‌تار ۱۰۸  
 سه قطره خون ۱۰۶، ۱۰۷  
 سیالکوتی، مل وارسته ۴۳  
 لاهوری ۴۳  
 سید اشرف (مدیر نسیم شمال) ۷۲، ۷۴،  
 ۷۶، ۷۸، ۸۰، ۸۱  
**ش**  
 شازده احتجاب ۱۱۱  
 شاطر جلال اصفهانی ۳۱  
 شاملو، احمد ۹۹، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۰۳  
 شانی تکلو ۳۰  
 شاه اسماعیل صفوی ۲۵، ۲۶، ۵۸  
 شاهرخ ۱۵، ۱۶  
 شاهزاده خانم سبزچشم ۱۱۰  
 شاهنامه ۱۷، ۶۲، ۶۳  
 شاهنشاه‌نامه ۶۳  
 شاه نعمت‌الله ولی ۱۵  
 شب‌های تماشا و گل زرد ۱۱۰  
 شرف جهان قزوینی ۲۹  
 شرف‌الدین علی یزدی ۲۳  
 شریف جان، شریف جان ۱۱۰  
 شفیعاً اثر ۳۸  
 شفیع رشتی ۵۱  
 شفیع کدکنی، محمدرضا ۷، ۸، ۹، ۱۰۳  
 شکار سایه ۱۰۹  
 شکسپیر ۱۱۴  
 شکسته‌ها ۱۱۰  
 شمس‌العلماء، نواب  
 عزیز جنگ بهادر ۴۳  
 شوروی ← اتحاد شوروی  
 شوکت بخارایی ۳۵

- شهر خدا / ۱۰۹  
 شهرزاد (رضا کمال) / ۱۱۴  
 شهری چون بهشت / ۱۰۹  
 شبیانی، فتح‌الله / ۶۵، ۶۶، ۷۲، ۹۹  
 شبیانی، منوچهر / ۹۸  
 شیخ موسی نثری / ۸۳  
 شیلر / ۱۱۴  
 شین پرتو / ۱۱۲
- طالبوف، عبدالرحیم / ۸۲  
 طباطبایی، سیدضیاءالدین / ۸۵، ۸۶، ۸۷  
 طسوجی، میرزا عبداللطیف / ۶۷  
 طوطی‌نامه / ۵۳
- ظ**  
 ظهیرالاهبجی / ۵۱
- ع**  
 عارف قزوینی / ۷۶، ۷۸، ۷۹، ۸۶، ۹۰  
 عارف‌نامه / ۶۶  
 عاشق اصفهانی / ۶۲  
 عالم آرای عباسی / ۵۳  
 عبدالقادر بدایونی / ۵۳  
 عبدل کاشانی / ۵۱  
 عبداللطیف شوشتری / ۷۰  
 عبدالواسع جبلی / ۲۲  
 عبرت مصاحبی / ۸۸  
 عبیدالله خان / ۲۲  
 عثمانی / ۱۴، ۲۵، ۵۰، ۷۰  
 عراق / ۱۴، ۵۰  
 عرب / ۲۵، ۷۴، ۱۰۶  
 عرفی شیرازی / ۳۵  
 عزاداران بیل / ۱۱۱  
 عشقی / ۷۲، ۷۴، ۷۶، ۷۸، ۸۰، ۸۷، ۱۱۴  
 عصمت بخارایی / ۱۵  
 عطار / ۱۱، ۱۸  
 علوی، بزرگ / ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۰۷  
 عنصری / ۵۸، ۶۰
- ص**  
 صائب تبریزی / ۱۱، ۱۲، ۳۴، ۳۵، ۳۶، ۴۰، ۵۹  
 صائِن‌الدین علی ترکه / ۲۴  
 صادقی، بهرام / ۱۱۰  
 صبا، فتح‌علی خان / ۶۰، ۶۲، ۶۳  
 صبا، محمودخان / ۶۴  
 صحرای محشر / ۱۰۵  
 صفای اصفهانی / ۷۷، ۷۹  
 صفوی / ۱۲، ۲۵، ۲۶، ۵۰، ۵۲، ۵۵، ۵۸، ۶۹، ۱۱۳  
 صفوی، دوره / ۵، ۱۱، ۲۵، ۵۲، ۵۳، ۶۶، ۷۰، ۷۳، ۱۱۳  
 صفی‌علیشاه / ۷۹  
 صنعتی‌زاده کرمانی / ۸۳، ۱۰۴  
 صور اسرافیل (روزنامه) / ۸۲  
 صورتگر / ۹۰
- ض**  
 ضمیری اصفهانی / ۲۹  
 ضیاء نخشبی / ۵۳
- ط**  
 طالب آملی / ۳۵، ۳۸
- غ**  
 غالب دهلوی / ۳۵، ۳۶  
 غرب / ۷۳

- غرب زدگی ۱۰۸  
 غزنویان ۲۷، ۶۲  
 غصه‌ای و قصه‌ای ۱۱۲  
 غمام همدانی ۸۸  
 غنی کشمیری ۳۵، ۴۶  
 غیر از خدا هیچکس نبود ۱۰۵  
 ۶۷، ۷۷، ۸۲، ۸۹  
 قاسم کمانگر هروی ۵۱  
 قاضی عیسی ۱۷  
 قاضی محمد امامی ۳۴  
 قتیلی ۱۷  
 قدسی مشهدی ۳۵  
 قراچه‌داغی، میرزا جعفر ۱۱۲

## ف

- فارس ۱۴، ۲۵  
 فاضل‌خان گروسی ۶۶  
 فالکنر ۱۱۱  
 فتحعلی‌شاه قاجار ۶۲، ۶۳  
 فرات، عباس ۸۸  
 فرخزاد، فروغ ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۰۳  
 فرخی ۲۷، ۳۱، ۵۷، ۶۱، ۶۳  
 فرخی یزدی ۷۶، ۷۸، ۸۱، ۸۷، ۹۰  
 فردوسی ۱۱، ۱۲، ۶۲، ۸۹  
 فرسی، بهمن ۱۱۲  
 فروغی، ابوالحسن ۱۱۴  
 فروغی، محمدعلی ۸۳  
 فروغی بسطامی ۶۰، ۶۴  
 فرهاد میرزا معتمدالدوله ۶۷  
 فرهنگهای ادب فارسی ۴۵  
 فغانی ۳۳  
 فقیری، امین ۱۱۲  
 فن شعر ۱۱۳  
 فیتزجرالد ۱۹

## ک

- کابینه سیاه ۸۶  
 کابتنی ترشیزی ۱۵  
 کابتنی نیشابوری ۲۱، ۲۲  
 کامو ۱۱۴  
 کانون شعرا (نشریه) ۸۸، ۸۹  
 کریستین و کید ۱۱۱  
 کسرابی، سیاوش ۹۹، ۱۰۳  
 کلیم کاشانی ۳۵  
 کمال اسماعیل ۲۲، ۵۸  
 کمال‌الدین عبدالرزاق سمرقندی ۲۳  
 کودتای ۱۲۹۹ ۶۹، ۸۱، ۸۵  
 کودتای ۱۳۳۲ ۱۰۰، ۱۰۹، ۱۱۵  
 کوش آبادی ۱۰۳  
 کیانوش، محمود ۱۰۳، ۱۱۰، ۱۱۲

## گ

گرگانی، مهر علی ۳۱

## ق

- قآنی ۶۰، ۶۲، ۶۳، ۶۴، ۸۹  
 قائم مقام فراهانی ۶۵، ۶۶، ۶۷، ۷۲، ۸۲  
 قاجار ۱۲، ۵۶، ۵۸، ۷۰، ۸۰، ۸۵، ۸۷  
 قاجار، دوره ۵۲، ۵۵، ۵۹، ۶۰، ۶۱، ۶۲، ۶۶

- گلچین گیلانی، (مجدالدین میرفخرائی) ۹۸، ۹۹، ۱۰۳  
 گلستان، ابراهیم ۱۰۸، ۱۰۹  
 گلستان سعدی ۲۴، ۶۴، ۶۵، ۶۷  
 گلشیری، هوشنگ ۱۱۰، ۱۱۱  
 گورکی ۱۱۴  
 گور و گهواره ۱۱۱  
 گوگول ۱۱۴  
 گیلان ۳۶
- ل**
- لامارتین ۹۸  
 لاهوتی، ابوالقاسم ۷۶، ۷۸، ۸۰، ۸۱، ۸۷، ۹۰  
 لسانی شیرازی ۲۹  
 لطف‌الله نیشابوری ۱۵  
 لغت‌نامهٔ دهخدا ۸۰  
 لیلی و مجنون ۱۹
- م**
- م. ا. به‌آذین ۱۰۲، ۱۰۸، ۱۰۹  
 م. آزاد ۱۰۳  
 م. آزم ۱۰۳  
 مازندران ۹۳  
 م. امید ← اخوان ثالث، نه‌دی  
 ماوراءالنهر ۲۲، ۲۳، ۲۵، ۳۵، ۵۰، ۵۹، ۶۶  
 ماهی سیاه کوچولو ۱۱۲  
 مایلی هروی ۲۹  
 مثل همیشه ۱۱۱  
 مجدالملک سینکی ۶۷  
 مجلسی ۵۳  
 مجلهٔ موسیقی ۹۵  
 مجمر اصفهانی ۶۴
- محتشم کاشانی ۲۹، ۳۱، ۵۱  
 محمد (ص) ← پیامبر اسلام  
 محمدشاه قاجار ۶۵  
 محمد عبدالغنی ۴۳  
 محمدقاسم لاهیجی ۵۱  
 محمود، احمد ۱۱۲  
 محمود غزنوی ۵۸  
 مخزن‌الاسرار ۱۹  
 مدرّس ۸۷، ۸۸  
 مدرّسی، تقی ۱۱۰  
 مدیر مدرسه ۱۰۸  
 مرد گرفتار ۱۱۲  
 مردی در قفس ۱۱۱  
 م. سرشک ← شفیع کدکنی  
 مسعود، محمد ۱۱۲  
 مسیر طالبی ۷۰، ۷۵  
 مشروطه ۴۵، ۶۵، ۶۶، ۶۹، ۷۱، ۷۲، ۷۳، ۷۵، ۷۶، ۷۷، ۷۸، ۷۹، ۸۰، ۸۱، ۸۲، ۸۳  
 ۸۸، ۸۹، ۹۰، ۱۰۴، ۱۱۴  
 مشروطیت ← مشروطه  
 مشفق کاظمی ۸۳  
 مشیری، فریدون ۱۰۱، ۱۰۳  
 مصطلحات الشعرا ۴۳، ۴۴  
 مطلع‌الانوار ۱۹  
 مطبعی، حسین ۸۹  
 مظفرالدین شاه ۷۳  
 معصومه شیرازی ۱۰۵  
 مفتون امینی ۱۰۱، ۱۰۲  
 مقدم، حسن (علی نوروز) ۱۱۴  
 مکتب وقوع ← سبک وقوع  
 ملک‌خان ← میرزا ملک‌خان  
 ملکوت ۱۱۰  
 ملکی، خلیل ۱۰۸

- منشآت قائم مقام ۶۵  
 منوچهری ۲۷، ۳۱، ۵۷، ۶۰، ۶۱، ۶۳  
 مورسین، جورج ۷  
 موریه، جیمز ۸۲  
 موسی نثری ۱۰۴  
 مولیر ۱۱۴  
 مهر و ماه ۱۰۹  
 مهره مار ۱۰۹  
 میرزا آقا تبریزی ۱۱۴  
 میرزا آقاخان کرمانی ۷۱  
 میرزا ابوطالب ۷۰، ۷۵  
 میرزا جلال اسیر شهرستانی ۳۶، ۴۶، ۴۷  
 میرزا حبیب اصفهانی ۸۲  
 میرزا سلیمان حسابی ۳۱  
 میرزا عبدالرزاق دنبلی ۵۹  
 میرزا ملکم خان ۷۰، ۷۲، ۱۱۴  
 میرصادقی، جمال ۱۱۰
- نظیری نیشابوری ۳۵  
 نفحات الانس ۲۴  
 نفیسی، سعید ۱۱۲  
 نقش پرند ۱۰۹  
 نقی کمره‌ای ۳۰  
 نکات ۵۳  
 نوح ۴۰  
 نوری ۵۱  
 نون والقلم ۱۰۸  
 نوشین، عبدالحسین ۱۱۴، ۱۱۵  
 نیروی سوم ۱۰۸  
 نیستانی، منوچهر ۱۰۳  
 نیشابور ۲۲  
 نیمایوشیج ۱۲، ۴۵، ۷۶، ۷۷، ۸۱، ۹۱، ۹۲،  
 ۹۳، ۹۴، ۹۵، ۹۶، ۹۷، ۹۸، ۹۹، ۱۰۰،  
 ۱۰۱

## و

- وائق رشتی ۵۱  
 واصفی ۱۶، ۱۷، ۲۰، ۲۱، ۲۲، ۲۳  
 واعظ قزوینی ۳۵  
 واقف لاهوری ۳۵  
 واهمه‌های بی‌نام و نشان ۱۱۱  
 وحشی بافقی ۲۹  
 وحید ۵۹  
 وحید دستگردی ۷۷، ۸۸  
 وحید قزوینی ۵۳  
 ورق پاره‌های زندان ۱۰۷  
 وصال شیرازی ۶۴  
 وقوع ← سبک‌وقوع  
 وقوعی تبریزی ۳۰  
 ولی دشت بیاضی ۳۰

## ن

- نادرپور، نادر ۹۸، ۹۹، ۱۰۳  
 نادرشاه افشار ۵۵  
 نادر میرزا ۶۷  
 نادری، امیرالشعراء ۸۸  
 ناصرالدین شاه ۶۰، ۷۱، ۸۲، ۱۱۳  
 ناصر علی سرهندی ۳۵، ۴۱  
 نافع قمی ۵۱  
 نامه مردم ۹۷  
 نامه‌ها ۱۰۷  
 نخشب ← قرشی  
 نسیم شمال (روزنامه) ۸۰  
 نشاط اصفهانی ۶۰، ۶۴، ۶۶  
 نظام‌الدین شامی ۲۳  
 نظامی گنجوی ۱۱، ۱۹، ۳۲، ۳۳، ۳۴، ۴۳

۸۵، ۷۵

هندوستان ← هند

هنرمندی، حسن ۱۰۳

هوای تازه ۱۰۲

## ی

یاسمی، رشید ۹۰

یحیی سبک نیشابوری ۱۵

یعقوب آق قویونلو ۱۷

یغمای جندقی ۶۰، ۶۴

یکلیا و تنهایی او ۱۱۰

یکی بود یکی نبود ۱۰۴

یوسف و زلیخا ۱۹

## ه

هاتف اصفهانی ۶۲

ه.ا. سایه ۹۹، ۱۰۱، ۱۰۳

هدایت، صادق ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۱۴

هدایت جارستانی ۶۴

هدایت، رضاقلی خان ۶۶

هرات ۱۴، ۱۷

هزار و یک شب ۶۷، ۱۰۴

هفت اورنگ ۱۸، ۱۹

هلال جغتایی ۴۰

همایی، جعفر ۹

همدان ۸۷

همینگوی ۱۰۹

هند ۱۴، ۳۶، ۵۰، ۵۲، ۵۵، ۵۶، ۵۸، ۶۶، ۷۰،



## منتشر شده است:

### مقامات جامی

گوشه‌هایی از تاریخ فرهنگی و اجتماعی خراسان در عصر تیموریان  
عبدالواسع نظامی باخزری  
به اهتمام نجیب مایل هروی

مقامات جامی از آثار ارزنده قرن نهم و اوایل قرن دهم است که مقدمه و تعلیقات مفید نجیب مایل هروی به ارزش آن افزوده است. کتاب حاضر علاوه بر جنبه ادبی، از نظر ارائه مسائل فرهنگی و اجتماعی خراسان بزرگ در دوره تیموریان نیز حائز اهمیت است.

### خاصیت آیینگی

نقدحال، گزاره آرا، و گزیده آثار فارسی عین‌القضات همدانی  
به کوشش نجیب مایل هروی  
۴۶۲ ص، رقی.

عرفان ایرانی در عالم اندیشه ایرانی و اسلامی جایگاهی خاص دارد تا حدی که گویی با آن جهان‌بینی نوینی از متن این فرهنگ برآمده. عارفان ایرانی مفاهیم و تعالیم اسلام را معنایی تازه بخشیدند تا جایی که بسیاری از دنیاداران بر آنان شوریدند و خود در آتش عشق الهی سوختند. و در این میان سرآمدانی بودند، یکی‌شان شهید عین‌القضات همدانی که او را به جرم نوآوری و نوجویی در اندیشه رایج، از سر جهل و ترس و احساس خطر، از جایگاهش راندند. باز آرام نگرفتند. پس به دیار خویش همدان بازگرداندندش و بر دار آویختندش. اما هنوز آرام نگرفتند پس «پوست بدنش را کردند و در بوریای آلوده به نفتش پیچیده، سوزاندند و خاکسترش را به باد دادند.» اما از او خلاصی نیافتند. زیرا عین‌القضات در آثارش زنده ماند و خاصیت آیینگی تصویری است که از او پابرجا مانده و می‌ماند و هرکس به فراخور حال تصویر خویش را در آن می‌بیند. نجیب مایل هروی با استغراق در آثار و احوال عین‌القضات دستنامه‌ای فراهم آورده که در این روزگار دوری از نیازهای عرفانی شاید دل‌هایی چند را به عرفان و اندیشه عرفانی مشتاق کند.