

# مجنونان مدرن در دوره‌ی تیموریان از منظر مجالس النفاّس امیر علیشیر نوایی

قهرمان شیری\*

## چکیده

شعر دوره‌ی تیموریان در ایران، در نقطه‌ی پایانی سبک عراقی قرار دارد و نشانه‌های سبک دوره‌ی بعد که به هندی شهرت پیدا می‌کند نیز از همین زمان، آغاز می‌شود. چالش‌هایی که در محفل‌های ادبی این دوران، بین سنت گرایان متعصب و نوگرایان به وجود می‌آید، بازتاب‌هایی در برخی از تذکرها از جمله تذکره‌ی مجالس النفاّس امیرعلیشیرنوایی، پیدا کرده است که از طریق کنار هم نهادن پاره‌هایی از آن اطلاعات می‌توان تصویری به نسبت روشن از وضعیت ادبی اواخر عصر تیموریان ترسیم کرد و تا حدودی دریافت که دلایل و زمینه‌هایی که منجر به دگرذیسی در سبک عراقی به سبک هندی شد، ریشه در چه رفتارهایی داشته است. خستگی شماری از شاعران از شیوه‌های گذشته، رویکرد گسترده به صنعت‌پردازی‌های افراطی در محافل ادبی، حمایت حکومت از ادبیات تفنّنی و برکنار از دغدغه‌های سیاسی و اجتماعی، تلاش شاعران برای اثبات برتری در مجالس ادبی و درباری، سرخوردگی شماری از شاعران از انجمن‌های ادبی و محافل درباری و درگیری شاعران جدی در دایره‌ی رقابت‌های مختلف، بخشی از آن عوامل تأثیرگذار در روی آوردن شاعران به نوآوری و نگرش مدرن در سبک شعری بوده است.

واژگان کلیدی: ادبیات تیموری، سبک هندی. مجالس النفاّس، شاعران دیوانه.

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۴/۲۲

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۶/۲/۱۷

\*استاد دانشگاه بوعلی سینا، همدان (نویسنده‌ی مسؤول) ghahreman\_shiri@yahoo.com

## مقدمه

در هنگام بحث از ادبیات عصر تیموری، یکی از پرسش‌ها می‌تواند این باشد که چرا نشانه‌های بازگشت به گذشته در آن از نمود فراوانی برخوردار است؟ پاسخ این است که شعر سبک عراقی وقتی بعد از سبک خراسانی آغاز شد، به این دلیل بود که در دوره‌ی سلجوقیان حکومت دارای دو مرکزیت بود، یکی در خراسان و دیگری در عراق عجم. حضور مستمر بخشی از حکومت سلجوقیان در عراق ایران، باعث رونق فرهنگ و هنر در مناطق غربی ایران گردید و از این منطقه، شاعران برجسته‌ای برخاستند و آن مرکزیت مطلق که ادبیات در خراسان داشت، از میان رفت و صداهای دیگر و متفاوت‌تری نیز از اصفهان، فارس، آذربایجان و همدان برخاست. در دوره‌ی مغولان نیز شماری از شاعران و نویسندگان به مناطقی چون عراق، ترکیه و سوریه‌ی فعلی مهاجرت کردند و تخریب شهرهای خراسان به دست تاتارها نیز اسباب عمده‌ای برای تضعیف جایگاه فرهنگی و هنری خراسان در این دوره و تقویت مرکزیت مناطق مرکزی و غرب ایران گردید که از حملات مغولان در امان مانده بودند. اما در دوره‌ی تیموریان با انتقال پایتخت به شهرهای هرات و سمرقند، بار دیگر منطقه‌ی خراسان رونق و شکوه پیشین خود را به دست آورد و صاحبان قدرت و فرهنگ با تأسیس مدارس و مراکز فرهنگی و گرد آوردن دانشمندان، اندیشمندان و هنرمندان در این شهرها، به طور نسبی عظمت پیشین این منطقه را باز گرداندند. در دوره‌ی تیموریان اکثریت مطلق طالبان تحصیل در مقاطع و مدارج بالا که بعدها شاعر، نویسنده، هنرمند و دانشمند شدند، به اختیار یا به اجبار، حتی از مناطق مرکزی و عراق ایران به شهرهای خراسان به خصوص سمرقند و هرات مهاجرت کردند و به دلیل توجهی که شاهان و شاهزادگان تیموری به علم و فرهنگ و هنر نشان می‌دادند، بار دیگر خراسانیان تلاش کردند تا مرکزیت پیشین خود را در حوزه‌ی فرهنگ به دست آورند؛ اما از آن جا که بسیاری از زیر ساخت‌های فرهنگی و مدنی در حمله‌های بی‌شمار مغولان و تیمور گورکان و فرزندش شاهرخ دچار آسیب‌های جدی شده بود، دیگر آن شوکت و شکوهی که خراسان در دوره‌ی غزنویان و سلجوقیان داشت، هیچ‌گاه نتوانست دوباره به این منطقه باز گردد. چون هدف احیا کنندگان، نه بازگشت به خراسان دوره‌های پیشین بود و نه ارتقای فرهنگ و هنر به مقامی فراتر از دوره‌های گذشته؛ بلکه

بیش از هر چیزی خواستار تقلید و تتبع از ادبیاتی بودند که در دوره‌ی مغول در گوشه‌ها و پسله‌های جامعه‌ی ایران و خارج از آن به زیست خود ادامه می‌داد و یا متعلق به حواشی حکومت سلجوقیان بود (حکومت اتابکان آذربایجان، اتابکان فارس و کرمان)؛ یعنی تقلید از شاعرانی چون نظامی، خاقانی، سعدی، مولوی، و حافظ و شمار دیگری از شاعران گذشته. ذبیح الله صفا از میان رفتن استادان زبان فارسی را در دوره‌ی تیموری، یکی از علت‌های اصلی سست شدن زبان فارسی در آثار ادبی آن دوره تلقی می‌کند؛ چون در نتیجه‌ی آن، شعر و نثر فارسی به دست کسانی می‌افتد که بهره‌ی چندانی از فنون ادب ندارند. (صفا، ۱۳۶۳، ج ۴: ۱۵۲) واقعیت این است که شاعران و نویسندگان ادب آموخته و تربیت یافته و در «مکتب استاد پرورش یافته»ی این روزگار نیز محصول درخشان و نوآورانه‌ای در کارنامه‌ی خود ندارند. «اینان که تربیت یافتگان ادبای قرن هشتم و در سخن‌وری مقلد استادان سلف بودند، به نحوی به شیوه‌ی آنان آموخته شده بودند که نمی‌توانستند از سنت سخن‌وران پیشین در زبان و ادب فارسی سرپیچی کنند.» (صفا، ۱۳۶۳، ج ۴: ۱۵۲) پس نویسندگان و شاعران تربیت یافته در مکتب ادیبان گذشته کار درخشانی جز تقلیدگری نداشتند. ادبای تازه به دوران رسیده و متکی به قریحه‌ی خداداد و استعداد فردی خود نیز، رخنه‌کنندگان در سد استوار شعر و نثر فارسی بودند و مدام در حال تخریب بنیان‌ها. بر این اساس است که می‌توان به راحتی ادعا کرد که ادبیات عصر تیموری محصول خرسندکننده و بارآوری به همراه نداشته است؛ اما البته این دوره زمینه‌ساز یک دگرگونی اساسی در شعر فارسی است که همان شکل‌گیری مکتب وقوع در سال‌های پایانی عصر تیمور و آغاز عصر صفوی است.

یکی از کسانی که در همان دوره‌ی تیموریان احساس کرده که افزونی شاعران دلیل بر پیش‌رفت ادبیات و هنر نیست و از فراوانی شاعران بی‌استعداد و استاد ندیده، فریادش بر آسمان است، دولت‌شاه سمرقندی است: «در این روزگار قدر این فرقه شکست یافته و متزلزل شده است؛ سبب آن که نااهلان و بی‌استحقاقان مدعی این شغل شده‌اند. هر جا که گوش کنی، زمزمه‌ی شاعری است و هر جا نظر کنی، لطیفی و ظریفی و ناظری است. اما شعر از شعیر و ردف از ردیف نمی‌دانند.» (دولت‌شاه، ۱۹۰۰: ۱۳) بنابراین اولین جلوه‌های ادبیات بازگشت در ایران، در دوره‌ی تیموریان خود را با نمود

برجسته نشان داده است. از دل این ادبیات بازگشت است که شعر متفاوتی چون سبک هندی پا به عرصه‌ی وجود می‌گذارد. بر اساس این نظر، خاستگاه سبک هندی دیگر هندوستان نخواهد بود؛ بلکه سبک هندی، برآیند رابطه‌ی دیالکتیکی ادبیات تیموری در درون خود است؛ یعنی در همان زمانی که جمع کثیری از ادبای کهن‌گرا با تمام وجود به تقلید و تتبع از آثار گذشته پرداخته‌اند و صنعت‌پردازی و تفنّن ورزی‌های ادبی از دل مشغولیت‌های آن‌هاست، عده‌ای نیز برخلاف آن جریان شنا می‌کنند و ادبیات را به زبان روزمره‌ی مردم نزدیک می‌نمایند و با خیال‌بافی، باریک بینی و نوآوری به خلق آثار می‌پردازند. سعید نفیسی نوشته است: «خصایص عمده‌ی شعر فارسی در قرن نهم این است که سادگی و روانی را که در قرن هفتم و هشتم داشته از دست نداده؛ ولی به تدریج صنایع معنوی و تشبیهات تازه و کنایات و استعارات نوین، روز به روز بیش‌تر در آن راه یافته است و مقدمات سبک خاصی که در قرن دهم و یازدهم به اوج ترقی خود رسید و به نام سبک هندی معروف شد - که همان امپرسیونیسم باشد - درین قرن فراهم آمده است و چند تن از شعرای نامی قرن نهم مانند "فغانی، کاتبی و اهلی شیرازی" مؤسسان حقیقی سبک هندی بوده‌اند و نیز افکار عاشقانه‌ی رقیق و بیان سوزناک مؤثر در میان غزل‌سرایان و حتی مثنوی‌گویان این دوره مخصوصاً در آثار هلالی جغتایی، شاهی سبزواری، فتاحی نیشابوری، همایون اسفراینی، عصمت بخاری، بساطی سمرقندی و مکتبی شیرازی بسیار دیده می‌شود.» (نفیسی، ۱۳۴۴، ج ۱: ۲۳۵)

وجود محفل‌های شعری، آن هم در گرداگرد ارباب قدرت و استفاده‌ی ابزاری از آن برای ایجاد تفریح و تفنّن، از جمله عامل‌های اصلی در بی محتوا شدن شعر در دوره تیموری است. این گونه محفل‌ها در دوره صفویه نیز تا حدودی برقرار است و حتی در آن‌ها نوعی تفنّن طلبی و صنعت‌پردازی نیز به تأثیر از سلوک عصر تیموری تا حدودی رواج دارد، اما تفاوت کار در آن جاست که شعر در دوره صفوی از دربار طرد شده و هنر مظلومی است که موجودیت و حقوقش پایمال شده است؛ در حالی که در دوره تیموریان، شعر به همراهی با حاکمیت پرداخته و وسیله‌ی تأیید و تبلیغ و تفنّن و تفریح صاحبان قدرت شده است. عامل بی‌محتوایی شعر در دوره تیموریان نیز همین است که نقشی شبیه به ملیجک دربار ناصر الدّین شاه را در دربار تیموریان بر عهده گرفته است.

### ۱) شاعران نوگرا در عصر تیموری

اغلب شاعرانی که در دوره‌ی تیموریان (۹۱۱ - ۷۷۱) گرایش به زبان ساده و باریک‌بینی و خیال‌پردازی‌های خاص سبک هندی داشته‌اند و زمینه‌های شکل‌گیری سبک هندی را در این دوره فراهم آورده‌اند، در خارج از محافل ادبی معروف چون دربار بایسنقر میرزا (۸۳۸ - ۷۹۹)، سلطان حسین بایقرا (۹۱۱ - ۸۷۵) و وزیر ادب پرورش علیشیر نوایی به سر می‌برده‌اند. این واقعیت البته از مصداق مطلق بر خوردار نبوده است؛ چون بعضی از شاعران موجود در محفل ادبی امیر علیشیر نوایی در اواخر دوره‌ی تیموریان نیز گرایش به سبک هندی و مکتب وقوع داشته‌اند؛ از جمله‌ی آن‌ها آصفی هروی است که در همه‌ی عمر در هرات به سر می‌برد و از افراد ثابت قدم در دوره‌ی سی ساله‌ی حکومت سلطان حسین بایقرا در نشست‌های ادبی علیشیر نوایی به شمار می‌رفته و به گفته‌ی ذبیح الله صفا با جدیت تمام گرایش به سبک هندی داشته است: «باید سبک او را در سخن، قدمی قاطع در ظهور سبک مشهور به "هندی" دانست.» (صفا، ۱۳۶۳، ج ۴: ۳۷۰) او از شاعران متفاوت‌گو و متمایل به سادگی ساختار زبان و استفاده از نحو گفتاری در بیان است؛ ویژگی‌هایی که از خصوصیات برجسته در سبک هندی است. نمونه‌های شعری او در تذکره‌ی مجالس‌النفائس به خوبی دلالت بر این ویژگی‌ها دارد؛ از جمله:

نریخت دُرَدی می، محتسب ز دیر گذشت	رسیده بود بلایی ولی به خیر گذشت
مجنون که کوه و دشت پر از خون آل کرد	هر جا که رفت خانه‌ی لیلی خیال کرد
مجنون لباس کعبه سیه دید و حال کرد	گویا پلاس خانه‌ی لیلی خیال کرد

صاحب مجالس‌النفائس در باره‌ی او می‌نویسد: «پدرش در دیوان وزارت پادشاه زمان مَهر زده، و طبعش چنان که تعریف کنند هست. حافظه‌اش نیز خوب است؛ اما نه طبع خویش و نه حافظه‌ی خود را کار می‌فرماید و اوقات شریف خود را به رعنائی و خویشتن آرای می‌فرساید. این نوع صفاتش بسیار است، اگر شرح کرده شود سخن به طول می‌انجامد.» (نوایی، ۱۳۶۳: ۵۸ - ۵۹) در جای دیگر می‌نویسد: «دایم خود را مزین و ملبس می‌داشته، و همّت بر زینت خود می‌گماشته، و شخصی خودرأی و خودپسند بود و اوقات او از این جهت ضایع گشته.» (نوایی، ۱۳۶۳: ۲۳۱) تعریفی که علیشیر نوایی

از طبع این شاعر می‌کند؛ نشان می‌دهد که او در زمان زندگی، به شاعری مستعد و صاحب طبع شهرت داشته است. داوری انتقادآمیز او در باره‌ی عدم استفاده‌ی شاعر از طبع و حافظه نیز دلیل آن است که معمولاً در آن سال‌ها کسانی که با گرایش به زبان گفتار و بیان ساده، شعر می‌گفتند با اتهام بی‌اعتنایی به ادبیات کهن و اندک بودن ذخایر مطالعاتی مواجه بودند؛ همان اتهامی که به شاعران نیمایی سرا در عصر پهلوی هم زده می‌شد. ظاهراً دلیل نسبت دادن تکبر و خویشتن‌آرایی که همان تعریف از خود و مطرح کردن خود باشد نیز آن است که این گونه شاعران به دلیل برخورداری از شیوه و شگردی متفاوت‌تر از شیوه‌های مرسوم در محفل‌ها و مجالس حکومتی و رسمی، آن مجالس را تخطئه می‌کردند و تنها شیوه‌ی خود را می‌پسندیدند و با آب و تاب، به تبلیغ آن می‌پرداختند؛ البته استاد صفا دلیل متکبر بودن او را ناشی از «وضع خاص طبقاتی وی» می‌داند و می‌نویسد «چون وزیرزاده‌ی صاحب‌مقامی» بوده «از موقع خانوادگی خود برای آرایش و آسایش حیات استفاده» می‌کرده است. (صفا، ۱۳۶۳، ج ۴، ۳۷۱) دولتشاه سمرقندی نیز می‌گوید به دلیل «حسب شریفش» و «نسب منیف اسلاف عظام او» «الیوم وزرای این روزگار، اکرام این بزرگ‌زاده به اقصی‌الغایه می‌دارند.» (دولتشاه، ۱۹۰۰: ۵۸۵) از دیگر شاعرانی که زبان ساده و روانی در شعر گفتن داشته، مولانا علی شهاب است. او به دلیل وابستگی به دربار یک شاهزاده، می‌توانسته بر روش دیگران عیب بگیرد و به آن‌ها بد و بیراه بگوید: «مولانا علی شهاب، از ولایت ترشیز بود و ملازمت سلطان محمد بایسنغر می‌کرده و شعر روان را پخته می‌گفته است و شعرا آن زمان از او بد می‌برده‌اند [در نسخه ترکی: و شعراء زمان را بد می‌گفته است.]» شاید هم مقصود او این است که چون شعرش ساده بوده، شاعران زمانه به او بد می‌گفته‌اند. بیتی که از او آورده شده است به خوبی سادگی و گرایش او را به زبان گفتار نشان می‌دهد:

چو پرده از رخ چون آفتاب برداری  
به جان و دل کندت مشتری خریداری

(نوایی، ۱۳۶۳: ۱۷)

اما شمار بسیاری از شاعران این دوره به دلیل قرار گرفتن در محفل‌های ادبی خارج از دربارهای تیموری و یا حضور در دربار ترکمانان آق قویونلو و قرا قویونلو

(۹۲۰ - ۸۱۰) و پای‌بند نبودن به نظرات گردانندگان محفل‌های ادبی دربارها، و دوری گزیدن از عرصه‌ی تمکین به تحمیلات ادبی در محافل تیموری، اغلب جانب نوگرایی و متفاوت‌گویی را می‌گرفتند؛ شاعران زیر در زمره‌ی آن نوگراها هستند:

**بابافغانی شیرازی** (م ۹۲۲ یا ۹۲۵) که مدتی در دربار سلطان یعقوب آق قویونلو (۸۹۶ - ۸۸۳) در دیار بکر به سر می‌برد، قریب یک دهه (۹۰۷ - ۸۹۶) نیز خود را به دربار سلاطین آذربایجان نزدیک می‌کند و آن‌گاه به شیراز بازمی‌گردد و چندی بعد در هنگامه‌ی قیام شاه اسماعیل به خراسان می‌رود و بقیه‌ی عمر خود را در ابیورد و مشهد و خارج از دربارها سپری می‌کند:

شب است و ماهمه جویای می، ایاغ کجاست؟	چه تیرگی است در این انجمن، چراغ کجاست؟
چه شد که باده‌ی ما دیر می‌رسد امروز؟	حرارت نفس تشنگان داغ کجاست؟
...به خلوتی که گلی نیست، رنگ و بویی نیست	دل گرفت در این خانه، طرف باغ کجاست؟

**امیر همایون اسفراینی** (م ۹۰۲) هم دقیقاً وضعیتی شبیه به بابافغانی دارد. او پس از مدتی حشر و نشر با دربار سلطان یعقوب آق قویونلو، به خروج از دربار پادشاهان تن می‌سپارد و به کاشان نزد یکی از دوستانش به نام شیخ ولی بیگ می‌رود و تا آخر عمر در آن‌جا اقامت می‌گزیند:

من و خیال غزالی و چشم گریانی گرفته کوه‌صفت گوشه‌ی بیابانی

**کاتبی نیشابوری** (م ۸۳۸ یا ۸۳۹) نیز با آن که در مدح بایسنقر و شروانشاه و امیر شیخ ابراهیم (م ۸۳۸) پسر شاه‌رخ قصیده‌های ستایشی دارد و حتی به دربار بایسنقر و شروانشاه منوچهر می‌رود و از آن‌ها صلح‌های ارزشمند نیز دریافت می‌کند و سپس به دربار اسکندر بن قرایوسف قراقویونلو می‌رود و از او «زیاده التفات و احسانی» نمی‌بیند (دولت‌شاه، ۱۹۰۰: ۴۳۲) اما خود را مقید به ماندگاری در هیچ درباری نمی‌کند و بخش عمده‌ای از عمرش را در رفت و آمد به شهرها و به دور از وابستگی به دربارها سپری می‌کند. در کارنامه‌ی او علاوه بر قصیده‌های مصنوع و پر از تعقیدی که به تقلید از سلمان ساوجی سروده،

منظومه‌های متعددی نیز وجود دارد؛ چون: مجمع‌البحرین به تقلید از خورشید و جمشید سلمان ساوجی و همای و همایون خواجوی کرمانی، گلشن‌ابرار به تقلید از مخزن الاسرار نظامی، ده باب به پیروی از بوستان سعدی، محب و محبوب یا سی‌نامه در جواب به سی‌نامه‌هایی که گذشتگان سروده‌اند و ده باب تجنیسات که تقلیدی تکامل یافته از مثنوی‌های مصنوع قدماست. اما کاتبی با وجود آن همه آثار تصنعی و تقلیدی، در بخشی از کارنامه‌ی خود غزل‌هایی نیز با زبان و بیان ساده و متفاوت سروده است که او را به یکی از پیش‌روان نوآوری در این دوره تبدیل کرده است؛ گویی روی آوردن بعضی از شاعران عصر تیموری به نوآوری‌های سبک هندی، ناشی از دل‌زدگی و خستگی از صنعت‌پردازی‌های افراطی در سبک عراقی و احساس نیاز به روش متفاوت در شعر گفتن نیز بوده است:

چوقوس ابروت از نوک غمزه، ناوک ساخت      هزار عاشق اگر بود، کار یک یک ساخت  
به تندی، آن گل عارض چه می‌کشی درهم      که خرّمی نتوان از بهار، منفک ساخت...

\*\*\*

عکس رویت ساخت می‌رامست و مستان را خراب      هوش ما بردی، مکن بی‌هوش دارو در شراب

\*\*\*

ما را سخن بی‌قدمان کی برَد از راه      رفتیم به میخانه توکلت علی الله  
با مست مگوئید که میخانه گشادند      بسیار کسی جان دهد از شادی ناگاه...  
گو دُردی خُم را مفروشید عزیزان      کاو یوسف مصر است فتاده به تگ چاه

قبولی (تولد ۸۴۱) هم با آن که از شاعران دربار سلاطین عثمانی و از مدّاحان خاص سلطان محمد فاتح (۸۸۶ - ۸۵۵) و پسرش بایزید است که به دلیل برخورداری از آزادی عمل، جانب‌گرایی‌های جدید را در سرودن شعر می‌گیرد.

عصمت‌الله بخاری (م ۸۲۹ یا ۸۴۰) با آن که بیش‌تر عمرش را در خدمت خلیل سلطان (۸۱۴ - ۸۰۷) و الغ بیگ (۸۵۰ - ۸۱۲) از شاهزادگان تیموری سپری می‌کند و حتی خلیل سلطان در نزد او به تلمذ فنون ادب می‌پردازد، طرف‌دار نوگرایی در سرودن شعر است



و به دلیل جایگاه برتری که در دربار دارد از تأثیر جریان‌های کهن‌گرا و طرف‌دار ادبیات تصنعی و صنعت‌گرایانه خود را دور نگه می‌دارد و در این دربارها نیز جریان‌های ادبی از چنان قدرتی برخوردار نیستند که بتوانند شاعران را به تقلید تصنعی از گذشته وابدارند. این جریان‌ها بیش‌تر در دربار بایسنقر و سلطان حسین بایقرا از قدرت تحمیل‌گرانه برخوردار هستند:

سرخوش از کوی خرابات گذر کردم دوش	به طلبکاری ترسا بچه‌ای باده فروش
پیشم آمد به سر کوچه، پری رخساری	کافرانه شکن زلف چو زنار به دوش
گفتم این کوی چه کوی است و تو را خانه کجا	ای مه نو، خم ابروی تو را حلقه به گوش...
دیدم از دور گروهی همه دیوانه و مست	از تف باده‌ی شوق آمده در جوش و خروش...

\*\*\*

آنان که چراغ عشق افروخته‌اند	صد بار به آتش بلا سوخته‌اند
آسوده دلان نه درخور وصل تو اند	کاین جامه به قد عاشقان دوخته‌اند

امیر شاهی یا امیر آق ملک سبزواری (م ۸۵۷) مدتی از دوران جوانی خود را در خدمت شاهزاده بایسنقر میرزا می‌گذراند و به کمک او املاک موروثی‌اش را که در سبزواری به تاراج رفته بود باز می‌گرداند. اما مدتی بعد به علت نقاری که با بایسنقر پیدا می‌کند از خدمت تیموریان دست می‌کشد و به گوشه نشینی روی می‌آورد و دوران زندگی خود را بیشتر در شهر سبزواری که یک شهر دور از پایتخت و تحمیلات آن است سپری می‌نماید و به کار کشاورزی می‌پردازد و از نوگرایی در ادبیات حمایت می‌کند:

در آن کوش من بعد، شاهی به دهر	که روزی به انصاف ازین خوان خوری
گرت نیم نان جو افتد به دست	به رغبت به از مرغ بریان خوری

اصل ماجرا بنا بر نقل دولت‌شاه چنین است: «گویند که ملک جمال الدین پدر امیر شاهی یکی از سربداران را کارد زده و کشته بود به روز جانور انداختن [شکار]، و شاهزاده بایسنقر روزی در النک که در کهدستان همراه جانور می‌انداخت و چنان اتفاق افتاد که پادشاه و امیر شاهی تنها به یک جا ماندند و سواران در عقب جانور تاختند. در آن حال شهزاده

روی به امیرشاهی کرد و گفت: پدرت در پیش بردن کار هلاک دشمن مثل امروز فرصتی رعایت کرده و مردانه رفته. امیرشاهی متغیر شد و گفت: وَلَا تَزِرُ وَازِرَةٌ وِزْرَ أُخْرَى. مقرر است که پسر که به کار پدر مشغول نباشد. او را به اولیای پدر نتوان گرفت و من بعد از خدمت سلاطین اعراض نمود و سوگند یاد کرد که تا زنده باشم خدمت سلاطین نکنم.» (دولت‌شاه، ۱۹۰۰: ۴۲۶ - ۴۲۷) جامی، اشعار شاهی سبزواری را «لطیف، یک‌دست و هموار» و «با عبارات پاکیزه و معانی پر چاشنی» توصیف می‌کند (جامی، ۱۳۷۱: ۱۰۷) و امیر علیشیر نوایی اشعار او را «در چاشنی و سلاست و لطافت» بی‌نیاز از تعریف می‌داند (نوایی، ۱۳۶۳: ۲۳) و دولت‌شاه نیز نظر معاصران خود را در باره‌ی او چنین بازتاب داده است: «فضلاً متفقد که سوز خسرو [دهلوی] و لطافت حسن [دهلوی] و نازکی‌های کمال [خجندی] و صفای سخن حافظ در کلام امیرشاهی جمع است و همین لطافت او را کفایت است که در ایجاز و اختصار کوشیده.» (دولت‌شاه، ۱۹۰۰: ۴۸۰) ناگفته پیداست که یک دلیل دیگر برای گریز از شیوه‌ی رایج ادبی در دوره‌ی تیموری، این گونه تقلیدگری‌ها بوده است که هر شاعری به طور هم‌زمان از سبک چند شاعر معروف گذشته با مهارت تمام تقلید می‌کند؛ یعنی نوعی بازگشت به شیوه‌ی شعری پیشین شیوع عام پیدا کرده است، اما حتی استادی در آن، هیچ حسنی به همراه ندارد. بنابراین طبیعی است که شاعران اندیشمند، در تکاپوی آن باشند تا سبک متفاوتی را به وجود آورند:

خوشم به خواری هجر و نگاه دورادور	نه کنج وصل تمنا کنم نه گنج حضور
چو پر گشودن پروانه در حوالی نور...	به گرد کوی تو گشتن، هلاک جان من است
که شرمسارم ازین گفت و گوی نامقدور	به سعی پیش تو قدری نیافتم، چه کنم؟

بعضی از شاعران نیز در دوره‌ی غلبه‌ی محفل‌های ادبی دربارها بر مقدرات ادبیات مملکت، سری پر شور و رفتاری شورشی در پیش می‌گیرند. کمال الدین شیرعلی معروف به بنایی یکی از شاعران عصر سلطان حسین بایقرا و امیر علیشیر نوایی است که دیدگاهی انتقادی نسبت به علیشیر نوایی دارد و در باره‌ی برخوردهای آن دو لطیفه‌های متعددی در تذکره‌ها آمده است؛ گفته‌اند: ملاً بنایی، ملاً شاعران است و شاعر ملاًیان.» (سام میرزای صفوی، ۱۳۱۴: ۹۸) نقل است که او «امثال و اقران را با نکته‌ها و مضمون‌هایی

که می‌گفت می‌رنجانند. و از آن جمله امیر علیشیر نوایی را، با همه‌ی قدرت و نفوذی که داشت، به تیغ زبان می‌خست. گویند روزی در دکان پالان دوزی رفته بود که پالان میر علیشیری می‌خواهم!» (همان: ۹۸) چون این سخن به «میر علیشیر رسید با وی بر سر خشم آمد و آهنگ او کرد و او ناگزیر ترک خراسان گفت و به عراق و آذربایجان رفت.» (صفا، ۱۳۶۳، ج ۴: ۳۹۵)

مولانا صفی الدین مسیحی فوشنجی (م ۸۵۳) که از قصبه‌ی پوشنگ هرات است و «در ظل تربیت و حمایت میرزا بایسنقر (م ۸۳۷ ق) پسر شاهرخ تربیت یافت.» (صفا، ۱۳۶۳، ج ۴: ۲۹۴) به گفته‌ی تقی الدین بلیانی (م ۱۰۳۰) در عرفات العاشقین و عرصات العارفین (۱۰۲۴ - ۱۰۲۲): دیوانی دارد که «بی شائبه‌ی تکلف و غائله‌ی تصلف»، «از غایت طراوت و لطافت به آب سلسبیل دم برابری» می‌زند و «در معانی نازک و مضامین متین و تشبیهات نمکین و تجنیسات دلنشین به غایت» کوشیده است. (به نقل از همان: ۲۹۵) به گفته‌ی صفا «با توجه خاص به ارسال مثل همراه با مضمون‌های باریک و تازه، و کلام زیبا و مطبوع، غزل‌های دل‌انگیزی ترتیب داده است.» تقی الدین کاشانی گفته است که «به طرز شیخ کمال خجندی شعر گفته و شیوه‌ی مثل‌گویی را به آن ضم نموده.» (همان) در آ در آ که سلامت، سلامتی دگر است ز پا نشین که قیامت، قیامتی دگر است (همان: ۲۹۶)

گردانندگان محفل‌های ادبی حکومتی، معمولاً شاعرانی را که به دنبال متفاوت‌گویی و ایجاد سادگی در زبان و نوآوری در تصاویر شعری بودند و خلاف جریان رسمی و حاکم - که طرفدار صنعت پردازی و معما‌گویی و تفنن طلبی بود - حرکت می‌کردند، تهمت بد شعری و گستاخی و ناتوانی می‌زدند و با الفاظ تحقیرآمیز از شعر و شخصیت آنان یاد می‌کردند. علیشیر نوایی در مجالس‌النفائس در باره‌ی مولانا ولی قلندر می‌گوید: «ملازم آستان بابر میرزا بود، خیره و دلیر و بی حیا بود، اما به بد شعری در میان سخن دانان شهرت تمام داشت. در محلی که پیر بداغ میرزا، شعرای شهر هرات را به شیراز برده او هم در آن میان بوده. این مطلعش خوب و نادر واقع شده:

نیم ملول که کارم نکو نشد، بد شد  
 شود شود، نشود گو نشو، چه خواهد شد...  
 این مطلع نیز از اوست:

دریا دلیم و همّت ما فارغ از دُر است  
 گردست ما تهی است ولی چشم ما پیر است»  
 (نوایی، ۱۳۶۳: ۴۰)

آن چنان که از این ابیات هویدا است، صفتی که به او نسبت داده‌اند ارتباط مستقیمی به حرکت ناهمسوی او با جریان غالب، یعنی همان استمرار بخشی به سنت‌های پیشین، بر شعر آن سال‌هاست. اگر علیشیر نوایی که یکی از طرف‌داران سرسخت سنت‌گرایی در این سال‌هاست این ابیات متفاوت را از او نقل می‌کند به آن دلیل است که واقعاً بعضی از آن اشعار، حتی آدم‌هایی مثل نوایی را نیز مغلوب زیبایی‌ها و نوآوری‌ها و جاذبه‌های هنری خود کرده است. همچنان که پژوهشگران دیگر نیز گفته‌اند، اظهار نظر دولتشاه سمرقندی درباره‌ی شعر «بوی جوی مولیان» رودکی به خوبی سلیقه‌ی شعری عصر تیموری را برای ما مشخص می‌کند. بر اساس این سلیقه، شعری که از زبان و بیان ساده برخوردار بوده چندان مطلوبیتی در نظر محافل درباری نداشته است. چون خود دولتشاه نیز یکی از نویسندگان درباری عصر تیموری است که از پادشاهان و وزیران این دوره به شدت، تعریف و تمجید می‌کند؛ به خصوص از پادشاه دوره‌ی نگارش کتاب خود، و وزیر شاعر او، یعنی سلطان حسین بایقرا و امیر علیشیر نوایی. گفته‌ی دولتشاه که معیار بلاغت مطلوب در دوره‌ی تیموری را نشان می‌دهد و از دل آن و در چالش دیالکتیکی با آن، شعر متفاوت سبک هندی بیرون می‌آید - که بسیاری از خصوصیات آن در نقطه‌ی مقابل سبک دوره‌ی تیموری قرار دارد - در کوتاه‌ترین عبارت، همان سادگی زبان و عاری بودن کلام از همه‌ی انواع صنعت‌پردازی‌هاست. می‌گوید: «این که گفته‌اند با شنیدن این شعر نصر بن احمد سامانی "موزه در پای نکرده سوار شد و عزیمت بخارا نمود، عقلا را این حالت به خاطر عجیب می‌نماید؛ [چرا] که این نظمی است ساده و از صنایع و بدایع و متانت عاری، چه اگر درین روزگار، سخنوری مثل این نوع سخن در مجلس سلاطین و امرا عرض کند، مستوجب انکار همگنان شود.» (دولتشاه، ۱۹۰۰: ۳۳ - ۳۲)

## ۲) اصطلاح شعر نو و شعر کهن

یکی از نکته‌هایی که در آخرین صفحات تذکره‌ی مجالس‌النفائس خود را نشان می‌دهد، استفاده‌ی خودِ علیشیر نوایی از اصطلاحات «شعر نو» و «شعرای قدیم» در معرفتی بعضی از شاعران است که دلالت قاطعی است بر پررنگ شدن و رسمیت یافتن جریان شعر جدید و نوگرا در برابر شعر تقلیدی و گذشته‌گرای این دوران. از نمونه‌هایی که او از شعر نو این شاعران آورده به خوبی پیداست که منظور او از شعر نو، شعری است که گرایش اساسی به استفاده از امکانات زبان ساده و متمایل به گفتار دارد و چندان علاقه‌ای به صنعت‌پردازی‌های مرسوم و زبان کهن‌گرایانه‌ی رایج در دوره‌ی تیموری و در ادبیات محفلی آن ندارد. احتمالاً عبارت «شعر پاکیزه» نیز که پیش‌ترها علیشیر نوایی برای شعر بعضی از شاعران به کار می‌گیرد، باید اشاره‌ای به همین نوع شعر عاری از صنعت‌پردازی و نزدیک به گفتار باشد؛ یک نمونه از «شعر پاکیزه»، این بیت از ملا حاجی علی است:

سویم گذری شبی، عجب نیست      یک شب، مه من هزار شب نیست  
(نوایی، ۱۳۶۳: ۱۴۹)

یکی از شاعرانی که علیشیر نوایی او را «از شعرای قدیم» می‌شمارد و دو بیت نیز از اشعارش نقل می‌کند، دیوانه‌ی نشابوری است که در معرفتی او می‌گوید: «از شعرای قدیم است، طبع نیک دارد. این دو بیت از اوست؛ شعر:

ای لب لعلت ز آب زندگانی، پاک‌تر      زندگانی بی لب لعلت نمی‌خواهم دگر  
ابروان دلکشت زاغان مشکین بنگری      در تلاش افتاده با هم بر سر بادام تر»  
(همان: ۱۶۱)

در این شعر حتی تلاش شاعر برای طرح یک تصویر متفاوت از رابطه‌ی ابرو و چشم، به دلیل احاطه شدن با تعبیرهای کهن و ترکیب‌های کلیشه‌ای چون لب لعل و آب زندگانی و ابروان دلکش، و زبان به نسبت رسمی و خاص سبک خراسانی، هیچ نمود چشم‌گیری پیدا نکرده است. چون بافت زبانی و بیانی شعر به طور کامل تداعی کننده‌ی اشعار کسانی چون خاقانی است. اما نمونه‌هایی که او از شاعران نوسرا

آورده‌است از زبانی کاملاً ساده و بیانی بسیار عاطفی و به دور از هر گونه هنرنمایی‌های ادبی، برخوردارند: «ملاً نادری، از بخاراست و به شعر نو درآمده. طبعش خالی از لطف نیست و ازوست این مطلع:

آن نازنین که شد سر ما خاک راه از او      با ما هنوز بر سر ناز است، آه از او  
(نوایی، ۱۳۶۳: ۱۴۹)

ملاً ویسی، از سمرقند است. او نیز به شعر نو درآمده؛ از اوست این مطلع:  
نمی‌توان به تو ظاهر غم نهان کردن      عجب غمی است که ظاهر نمی‌توان کردن  
(نوایی، ۱۳۶۳: ۱۶۳)

یارشاطر نیز در حوزه‌ی غزل سرایی، شیوه‌ی رایج در دوره‌ی تیموری را به دو سبک متمایز تقسیم می‌کند که یکی از آن‌ها سبک کهن‌گرا و تقلیدی و همسان با روش حافظ و سعدی و عبید و خواجو در غزل‌سرایی است که از خصوصیات آن بیش‌تر «سلامت لفظ و فصاحت بیان و روشنی معنی» است و کم‌تر «باریکی و پیچیدگی مضامین». شاعرانی چون مغربی تبریزی، قاسم الانوار تبریزی، لطف الله نشابوری، شاه نعمه الله ولی و شرف الدین علی یزدی از پیروان آن هستند و سبک دوم متعلق به نوگرایان و نازک خیالانی است که پیرو امیر خسرو و حسن دهلوی هستند و «بیش‌تر در بند معانی باریک و مضامین نازک‌اند و شور سخن و لطف کلامشان کم‌تر و عیوب لفظی و صوری در شعرشان بیش‌تر است». شاعرانی چون کمال خجندی، شیخ آذری، کاتبی ترشیزی، خیالی بخارایی، بساطی سمرقندی، توسی و امیر همایون اسفراینی در این دسته قرار می‌گیرند. (یارشاطر، ۱۳۸۳: ۱۴۱) البته در این دوره نمی‌توان بین طرفداران هر دو سبک مرز متمایزی در نظر گرفت. چون گاه بعضی از شاعران در میانه‌ی دو سبک از وضعیت لغزانی برخوردار هستند. ولی تمایل غالب در دوره‌ی تیموری بر همان سبک قدمایی قرار گرفته و گرایش به سبک تازه در اواخر دوره‌ی تیموری است که غلظت و طرفداران بیش‌تری پیدا می‌کند و در دوره‌ی صفوی به تشخص کامل و استقلال و استقرار می‌رسد.

در دوره‌ی تیموریان شعر ساده و عاری از صنعت‌پردازی یا به تعبیر خود آن‌ها «از نکته، ساده» نه تنها طرفدار نداشته؛ بلکه دشمنان بسیار نیز داشته است. ظاهراً همین

شاعران هستند که «بد شعر» نامیده می‌شوند و در محفل‌های ادبی به احترام از آن‌ها سخن گفته نمی‌شود و حتی به این محفل‌ها نیز راه داده نمی‌شوند. علیشیر نوایی در باره‌ی مولانا علی آسی می‌گوید که چند مثنوی در جواب خمسه‌ی نظامی گفته است که چندان شهرتی به دست نیاورده است و حتی حکم محکومیت شعر او را از زبان یکی از ابیات او می‌آورد و نشان می‌دهد که خود شاعر نیز شاهد بی‌مهری زمانه در حق شعر خود بوده است؛ چون سلیقه‌ی زمانه همسویی چندانی با شعر ساده نداشته است که طالب اشعار او باشد و به رونویسی از آن پردازد. اصرار چنین آدم‌هایی به شنا برخلاف جریان رودخانه، خود بهترین دلیل بر آن بوده است که صاحبان اندیشه و هنر نوآورانه بر حقانیت کار خود واقف بوده‌اند و با سماجت به تولید آثار می‌پرداخته‌اند و آنتی تزی برای وضعیت موجود بوده‌اند و اندک اندک نیز آن جریان حکومتی را محکوم به شکست می‌کنند. آن شعری که علی آسی در باره‌ی بی‌توجهی سلیقه‌ی ادبیات رسمی به اشعار افرادی چون خود گفته، این است:

شعری که بود ز نکته ساده      ماند همه عمر یک سواده

(نوایی، ۱۳۶۳: ۱۷)

یعنی فقط همان نسخه‌ای که سراینده به نگارش درآورده، از آن باقی می‌ماند و کسی آن را برای خود تکثیر نمی‌کند. علیشیر نوایی بلافاصله مولانا علی شهاب را معرفی می‌کند که «شعر را پخته و روان می‌گفته است.» (همان)

بعضی از سادگی‌ها در شعر نیز البته در همین دوره، مقبول محفل‌های ادبی حکومتی بوده و با آن مخالفتی نداشته‌اند؛ حتی از آن دچار اعجاب نیز می‌شده‌اند و آن در زمانی بود که شاعر صنایع ادبی را با زبان ساده همراه می‌کرده است. علیشیر نوایی درباره‌ی مولانا ویسی که در کتابت هم شهرت بسیار داشته و شعر نیز می‌گفته، می‌نویسد: «بسیار ساده و گول بود چنان چه فقیر بلکه اکثر یاران تعجب کرده می‌گفتند که آیا او بدین سادگی نظم چون می‌گوید. غزل‌هایش بد نیست. دیوان هم دارد. این مطلع ازوست:

رفتم به سیر باغ و طواف بنفشه‌زار      آمد ز هر بنفشه مرا بوی زلف یار»

(نوایی، ۱۳۶۳: ۳۱)

از شعر او به خوبی پیداست که با زبانی ساده به بیان بدیهیات پرداخته، اما چون در کلام خود از صنعت تناسب و مراعات نظیر استفاده کرده برای شاعران محفلی جالب به نظر رسیده است؛ تناسب سیر و طواف و باغ و بنفشه.

علیشیر نوایی برای معرفی بعضی از شاعران نیز از اصطلاحاتی چون «طبع نازک» و «نازکی خیال» استفاده می‌کند و به این وسیله نشان می‌دهد که در این دوره، جست‌وجوهایی از این نوع که در آنها تلاش شاعران برای دستیابی به نکته‌های ظریف و ناگفته از روابط موتوهای ادبی یا ارتباط کشف ناشده‌ی تصویرها و کلمات و تعبیرها و صور خیال‌ها به طور جدی در جریان بوده است، در محفل‌های ادبی بسیار شناخته شده محسوب می‌شده؛ اما چون این شیوه از شاعرانگی در آغاز راه بوده و هنوز مقبولیت عمومی و اشکال درست خود را نیافته بوده است و گاه حتی در قصیده و مثنوی نیز از آن استفاده می‌شده است، ذوق زمانه نتوانسته بوده، با این گونه نازک خیالی‌ها کنار بیاید. به این سبب دیدگاه‌ها در باره‌ی خصیصه‌ی باریک بینی و نازک خیالی در شعر با نوعی دوگانگی همراه بوده است. این نگرش دوگانه با همان حدت و شدت تا دوره‌ی پهلوی نیز ادامه پیدا می‌کند؛ به طوری که بعضی از محققان از جمله احسان یارشاطر، آن گونه نازک خیالی‌ها را دست مایه‌هایی برای «انحراف و انحطاط» شعر در این دوره تلقی می‌کنند. (يارشاطر، ۱۳۸۳: ۱۱۸)

### ۳) پیشینه‌ی سبک هندی

سعید نفیسی و احسان یارشاطر از نخستین کسانی هستند که سال‌ها پیش در پژوهش‌های خود به اثبات رسانیده‌اند که پیشینه‌ی سبک هندی با آن مضمون‌یابی‌ها و نازک خیالی‌های خاص، به شعر دوره‌ی تیموری می‌رسد. یارشاطر در پژوهش علمی و دقیق خود، این حقیقت را با آوردن نمونه‌هایی از اشعار این دوره به اثبات رسانیده است. او نوشته است: «هر چند نمی‌توان تکلف در یافتن مضمون را چندان که در شعر دوره‌ی صفوی عمومیت دارد در این دوره عام و شایع شمرد، ولی از این دوره است که شعرا شروع به جست‌وجوی مضامین غریب و یافتن نکته‌های مجهول در شعر نموده‌اند. و این نکته به خصوص در شعر پیروان خسرو دهلوی و حسن دهلوی، چون کمال خجندی،



کاتبی نیشابوری، بساطی سمرقندی، خیالی بخارایی، شیخ آذری و امیر همایون اسفراینی نمودار است. بعضی از آن‌ها خود به این معنی اشاره کرده و آن را از امتیازات شعر خویش شمرده‌اند.» نمونه‌هایی که او از اشعار شاعران آورده، گاه نزدیکی بسیار به سبک هندی دارد:

کسی که قدر تو بیند نبیند ابرویت      چگونه کج نگرد آن که راست بین افتد  
(خیالی)

مستانه ز مرغ دل من، ساز کبابی      وز دیده‌ی گریان منش زن نمک آبی  
(بدر شیروانی)

ما چو مرغیم که پا بسته‌ی این دامگه‌یم      آسمان از گهر اشک دهد دانه‌ی ما  
(کاتبی)

خواهم که چوب تیر شوم تا تو گاه گاه      بر حال من به گوشه‌ی چشمی کنی نگاه  
(شرف‌خیابانی)

با باغبان مگو که دل غنچه خون چراست      خواندن نمی‌توان ورق ناگشوده را  
(امیرشاهی)

سیلی میان هر مژه، ما را ز روی توست      صد خار را برای گلی آب می‌دهند  
(امیرشاهی)

پس از مردن عجب نبود که مجنون باز جان یابد      سگ لیلی اگر روزی ببوید استخوانش را  
(امیرهمایون)

استخوان کشته‌ی تیغ فراق دوست را      پیش سگ بردیم و افکندیم و سگ هم بونکرد  
(بساطی)

اما یکی از استدلال‌های مخالفان برای طرد این شیوه از سخن‌سرایی در همان آغاز راه و در دوره‌ی تیموریان این است که «نازک اندیشی و نکته‌یابی اگر از حد بگذرد لطف سخن را می‌کشد.» ایرادی که دولت‌شاه به نقل از منتقدان دیگر بر کلام کمال خجندی می‌گیرد همین است: «فضلاً بر آنند که نازکی‌های شیخ، سخن او را از سوز و نیاز برطرف ساخته است.» (دولت‌شاه، ۱۹۰۰: ۳۲۸) جامی هم در باره‌ی شعر کمال خجندی نظر مشابهی دارد: «اما مبالغه در آن، شعر وی را از حد سلامت بیرون برده و از چاشنی عشق

و محبت خالی آمده.» (جامی، ۱۳۷۱: ۱۰۶) ولی در همین دوره هم افراد منصفی چون دولت‌شاه سمرقندی و حتی امیرعلیشیرنویسی این شیوه از شعر گفتن را می‌پسندیدند، به این دلیل است که در تذکره‌های خود از آن‌ها سخن گفته‌اند و حتی نمونه‌هایی از آن نوع اشعار را ذکر کرده‌اند. سخن دولت‌شاه در باره‌ی کمال خجندی چنین است: «انصاف آن است که پاک‌تر و شیرین‌تر از غزل‌های خواجه کمال از متقدمان و متأخران نگفته‌اند، اما بعضی از فضلا برآنند که نازکی‌های شیخ سخن او را از سوز و نیاز برطرف ساخته و این مکابره است. چه با وجود نازکی و دقت، سخن شیخ عارفانه و پر حال است.» (دولت‌شاه، ۱۹۰۰: ۳۲۸) نمونه‌ای که یارشاطر از این گونه نازک خیالی‌ها نشان داده است در قصیده‌ای از کاتبی است که «موجب تعقید ابیات و صعوبت فهم معانی» شده است. این قصیده‌ی عاطفی در رثاء واقعه‌ی کربلا و منقبت حسین بن علی (ع) سروده شده است:

هر شام عکس خون شهیدان کربلاست...	این سرخی شفق که بر این چرخ بی وفاست
در دیده، میل قبه‌ی تو عین توتیاست	روشن دلانِ قبله‌ی کحلی سواد را
زان دوده، کار لوح و قلم شد درست و راست	تا شد به چرخ، دوده‌ی قنذیل مشهدت
چون ذکر روضه، رشته‌ی جان را گره گشاست	داند خرد که دانه‌ی تسبیح خاک تو
از بهر طوف مشهد تو، همره صباست	ریگ روان که هست گرانجان و سنگدل

(یارشاطر، ۱۳۸۳: ۱۱۹ - ۱۱۸)

سعید نفیسی نیز بر این اعتقاد است که پیشینه‌ی سبک هندی به شاعران عصر تیموری بازمی‌گردد: «مقدمات سبک خاصی که در قرن دهم و یازدهم به اوج ترقی خود رسید و به نام سبک هندی معروف شد که همان امپرسیونیسم باشد درین قرن [نهم] فراهم آمده است و چند تن از شعرای نامی قرن نهم مانند فغانی و کاتبی و اهلی شیرازی، مؤسسان حقیقی سبک هندی بوده‌اند.» (نفیسی، ۱۳۴۴، ج ۱: ۲۳۵) به اعتقاد نفیسی حتی پیشینه‌ی بسیاری از هنرهای غیر زبانی نیز به همین دوره بازمی‌گردد: «همه‌ی صنایع دوره‌ی صفوی که مشهور جهان شده و در قرن دهم و یازدهم شاهکارهای جاودان فراهم ساخته چه معماری و کاشی‌سازی و نقاشی و چه صنایع دستی مانند

بافندگی و صنایع فلزات و تذهیب و جلد سازی و نقاشی کتاب‌ها و کاغذگری و خوشنویسی، همه دنباله‌ی مستقیم صنایع دوره‌ی تیموری است.» (نفیسی، ۱۳۴۴، ج ۱: ۲۲۸)

ملک‌الشعراى بهار از قول بعضی از منتقدان جدیدی که نام آن‌ها را ذکر نمی‌کند، می‌گوید که دلیل روی آوردن بعضی از شاعران عهد تیموری از جمله «جامی» به تخیلات پیچیده‌ی شعری و عدم صراحت در بیان، یعنی جنبه‌های ادبی و بلاغی که زمینه ساز شکل‌گیری سبک هندی می‌شود، وجود پاره‌ای محدودیت‌های سیاسی و مذهبی بوده است. این منتقدان، «عدم صراحت و شجاعت ادبی» را «یکی از بزرگ‌ترین عیب‌های جامی می‌شمارند که نمی‌توان «مقاصد و نیت و عقاید فلسفی یا عرفانی یا اجتماعی و سیاسی» و «احوال درونی و برونی» گوینده را از طریق اشعار او «بی‌پرده» دریافت. «چه مولانا یا در سخنان خود، مانند استادان پیشین پنهان نبوده و یا طوری پنهان شده است که با هیچ ذره‌ی بینی دیده نمی‌شود.» از اشعار او حتی نمی‌توان «به حالات اجتماعی و سیاسی معاصر او» پی برد. «زیرا طوری اشعار مزبور پای بند به تخیلات شعریه و علاقه‌مند به مضامین متداوله‌ی شاعرانه است که جای اظهار فکر و عقیده و شجاعت ادبی و صراحت گفتار برایش باقی نمی‌ماند، و همین اصول، یعنی علاقه‌ی شاعر به یافتن مضمون نو و تدارک قافیه و توجه به صنعت و هنرنمایی، موجب پیدا شدن سبک پیچیده‌ی «هندی» گردید و این شیوه از هرات توسط جامی و فغانی به دهلی و دکن و اصفهان سرایت نمود.» (بهار، ۲۵۳۵، ج ۳: ۲۲۷ و ۲۲۸) بهار این ایرادات را به شعر جامی وارد می‌داند و می‌گوید که دلیل آن را باید در «محیطی» که جامی «از عهد صباوت» در آن زیسته است، جستجو کرد. در زمان شاه‌رخ تیموری، «رسم تفتیش عقاید و تکفیر و تعقیب نویسندگان و شعرا و سایر مردم» به شدت مجری بود و یک نمونه‌ی آن صدور حکم تکفیر برای مولانا کمال الدین حسین خوارزمی به دلیل سرودن یک شعر بود که «طایفه‌ای از اجلاف حنفیه معنی بعضی از ابیات آن» را «مخالف مسایل فقهی تصور» می‌کنند و وقتی مولانا به دربار فراخوانده می‌شود، مخالفان نمی‌توانند مدعای خود را اثبات کنند. بهار بر این اعتقاد است که «نظیر این واقعه ... در عصر شاه‌رخ و بعد از او مکرر اتفاق افتاده و در باره‌ی عقاید مذهبی و تصوف و حتی افکار و آرای علمی سخت‌گیری‌های سنیانه اعمال می‌شد» که مشابه آن در دوره‌ی آل مظفر و ایلخانیان وجود نداشته است. (همان) البتّه

سخت‌گیری‌ها و تعصبات مذهبی در دوره‌ی تیموریان از چنان حدّت و شدّتی برخوردار نبوده است که شاعران، بیان استعاری را صرفاً به عنوان پوششی برای طرح اعتقادات خود انتخاب کنند. در این دوره، حسّاسیت‌ها اغلب از نوع سیاسی است و بی‌گمان، یکی از انگیزه‌هایی که محافل درباری، شاعران را به صنعت‌پردازی و تفنّن‌گرایی تشویق می‌کنند، مشغولیت‌آفرینی ادبی برای گریز از مسائل سیاسی است.

#### ۴) منتقدان مدرن در عصر تیموری

دولت‌شاه سمرقندی از یک شاعر به نام مظفّر هروی صحبت می‌کند که «او را خاقانی دویم گفته‌اند و از متأخران کسی به متانت او سخن نگفته» است. (دولت‌شاه، ۱۹۰۰: ۲۶۳) این شاعر در نقد اشعار بعضی از شاعران از شیوه‌ای استفاده می‌کند که در دوره‌ی خود بسیار فراتر از زمانه است. دولت‌شاه سخن او را به طور کامل نیاورده است، اما از همان عبارت‌های کوتاهی که از زبان او نقل کرده است می‌توان جایگاه بلندی برای او در حوزه‌ی نقد شعر ترسیم کرد. او در دوره‌ی ایلخانیان و تیموریان مثل منتقدان قرن بیستمی به ارزیابی شعر می‌پرداخته است. دولت‌شاه می‌نویسد که مظفّر هروی «مردی دانشمند و فاضل بوده و همواره با شعرای ممالک دعوی کردی و بر سخن فاضلا اعتراض نمودی و فضل اشعار خود ظاهر ساختی و بارها گفتی که عمل‌دار [شاغل دولتی] ساوه یعنی خواجه سلمان [ساوجی] به سرحدّ ذهن می‌رسد اما در میدان سخن‌وری جولان نمی‌تواند کرد و از نقاشک کرمان یعنی خواجه، بوی سخن‌وری می‌آید اما از ظاهر به معنی سخن نرسیده و سخن شعرای دیگر را خود مطلقاً وجود نهدی. حکایت کنند که در وقت مردن دیوان خود را در آب انداخت که بعد از مظفّر هیچ کس قدر سخن مظفّر نخواهد دانست بلکه معنی آن را فهم نخواهد کرد.» (همان: ۲۶۳) با آن که این شاعر از چنان شهرتی برخوردار بوده که حاکم ولایت نیز به دیدارش می‌رفته است اما طرز زندگی‌اش با آدم‌های دیگر بسیار متفاوت‌تر بوده است. دولت‌شاه او را آدمی بی‌اعتنا به دنیا و دنیاوی توصیف می‌کند که وقتی حاکم وقت به حجره‌ی او در مدرسه‌ای وارد می‌شود آن قدر خاک بر کف حجره‌اش نشسته بوده است که فرش آن پیدا نبوده است و خود او گرد و خاک‌ها را تمیز می‌کند تا فرش معلوم شود و شاه نیز فرّاش مدرسه را موظّف می‌کند

تا هر روز حجره‌ی او را تمیز کند. (دولت‌شاه، ۱۹۰۰: ۲۶۶) این درحالی است که شاعر منتقدی چون عبدالرحمان جامی در هنگام داوری در باره‌ی شعر بسیاری از شاعران گذشته و معاصر خود اغلب از الفاظ معمول و متداول در تذکره‌ها چون: «در سلاست عبارات و دقت اشارات، بی نظیر افتاده است» و «وی را معانی خاصه بسیار است» درباره‌ی سلمان ساوجی: «وی قدوه‌ی متغزلان است.» در باب سعدی: «اکثر اشعار وی لطیف و مطبوع است و بعضی قریب به سرحدّ اعجاز.» در باره‌ی حافظ: «تزیین الفاظ و تحسین عبارات» درباره‌ی خواجو: «شعر وی خالی از لطافتی نیست.» درباره‌ی بساطی سمرقندی: «شعر وی خالی از خیالی نیست.» درباره‌ی خیالی: «معانی خاص» و «اسلوب خاص.» در مورد شعر کاتبی نیشابوری: «یک‌دست و هموار» و درباره‌ی شاهی سبزواری: «با عبارات پاکیزه و معانی پرچاشنی» (جامی، ۱۳۷۱: ۱۰۸-۱۰۴) مظفر هروی از اصطلاحات متفاوتی که نشان دهنده‌ی ذهنیت و شیوه‌ی درک و دریافت متفاوت او از شعر است برای نقد اشعار استفاده می‌کند که تا این دوران چندان متداول نبوده است.

علیشیر نوایی در شرح احوال مولانا محمد نائینی، دیدگاه‌هایی از او در تعریف و توضیح معما نقل می‌کند که بسیار فراتر از زمانه‌ی اوست؛ به این دلیل سخن او را جدی تلقی نمی‌کنند و حتی به او اتهام اعتیاد به مواد افیونی می‌زنند. این شاعر با نقد تعریف رسمی معما که آن را کلامی موزون تلقی کرده است، می‌گوید که معما در کلام عادی هم هست و بعضی از معماها اصلاً جنبه‌ی کلامی هم ندارند و فقط یک تصویر صرف هستند و با همان تصویر بر یک حقیقت معمایی دلالت می‌کنند. بعد از نقل این سخنان مدرن و منطقی، علیشیر نوایی می‌گوید که استادان فن معما تخیلات این فرد را به خیالات حاصل از بنگ و مواد مخدر نسبت داده‌اند. روایت ماجرا در مجالس‌النفائس چنین است: «مولانا محمد نائینی، مردی اهل است، و در علم طب و قوفی تمام دارد و از نظم‌ها به معما بیش تر شروع می‌نماید، و استادان فن همه به اتفاق تعریف معما را چنین کرده‌اند که کلامی است موزون که دلالت کند بر اسمی از اسماء به طریق اشارت و ایما.» او گفته که موزون چه قیدی است! همین اشارت و ایما کافی است. مثال می‌آورد که شخصی را «صدر» نام باشد و دیگری ازو سؤال نامش کند. او دست بر سینه نهد، دلیل است بر آن که نام او «صدر» باشد. مثال دیگر آن که کسی گنجی در جایی دفن کند و بر بالای آن زنگی بیاویزد، ادراک

بلند تواند بُود که بر مدفون اطلاع یابد. سبب آن که در محلّ آویختن نگون می‌شود، و زنگ نگون کنز می‌گردد و از این‌ها در هیچ‌کدام نه کلام دخل دارد، نه موزون. اما استادان فن این تخیل او را به خیالات بنگ حمل کرده‌اند.» (نویسی، ۱۳۶۳: ۹۹ و ۱۰۰)

از این گونه قضاوت‌ها هویداست که فضای حاکم بر جامعه‌ی عصر تیموری فضایی مسموم و نخبه‌گش بوده است. اندیشه‌ورانِ نوآور را که برخلاف جریان‌های رسمی حرکت می‌کردند و دیدگاهی متفاوت و مدرن‌تر از اندیشه‌های مقلدانه و عوامانه‌ی حاکم بر جامعه داشتند اغلب با بی‌اعتنایی و یا با اتهام اعتیاد و جنون و بی‌عقلی از محیط‌ها و نهادهای فرهنگی و حتی از جامعه طرد می‌کردند و حتی در کتاب‌های رسمی صاحبان قدرت، چون *مجالس‌النفائس* علیشیر نویسی به صراحت آن گونه اتهام‌های عوامانه را مطرح و مکتوب می‌کردند و حکم به محکومیت همیشگی صاحبان آن اندیشه‌ها می‌دادند. بی‌گمان یکی از علت‌های فراوان بودن آمار شاعران مجنون و دیوانه در *مجالس‌النفائس* علیشیر نویسی باید همین موضوع بوده باشد. اگر نه در هیچ کتاب و تذکره و شرح احوالی در تاریخ هیچ جامعه و ملت و قومی، شمار شاعران دیوانه در حد و اندازه‌ی این کتاب نبوده است. در *مجالس‌النفائس* بسیاری از شاعران به دیوانگی و جنون و لوندی متهم شده‌اند. تعداد این دیوانگان در این تذکره به حدّی است که گویی دیوانگی یک بیماری عمومی در میان شاعران بوده است. به نظر می‌رسد این دیوانگی‌ها از نوع طبیعی آن نیست که یک نفر اعتدال مشاعر خود را از دست بدهد و رفتارش دچار نا به هنجاری بشود. بسامد بالای این خصوصیت در میان شاعران نشان از آن دارد که احتمالاً در این دوره هر نوع ناهمسویی با جریان‌های سیاسی و هنری و فکری رسمی و حاکم بر جامعه و هر نوع سنت‌شکنی و عادت‌زدایی و راهی متفاوت و در تضاد با محفل‌ها و نهادهای فرهنگ رسمی در پیش گرفتن، از نظر متولیان سیاست رسمی و ادبیات حکومتی، گونه‌ای نا به هنجاری در رفتار تلقی می‌شده است که نامی جز جنون نداشته است.

### ۵) تهمت دیوانگی به شاعران متفاوت و منتقد

تعبیر دیوانه بودن در این دوره، گاه یک جرم سیاسی است که اهل فرهنگ به دلیل مخالفت با سیاست و فرهنگ مسلط بر جامعه، علاوه بر مجازات عملی، از تهمت آن نیز بهره‌مند می‌شوند. ماهیت این تعبیر تهمت‌آمیز را در شرح احوال مولانا محمد عرب، که

امیر علیشیر نوایی در *مجالس النفائس* بازگو کرده است، می‌توان تا حدودی دریافت. این شاعر بیش‌تر مخالف سیاست‌های حکومت است و از شعر برای ابراز نظر خود استفاده می‌کند؛ اما بر اساس رسم همه‌ی دوره‌ها، علاوه بر انتساب دیوانگی، به او اتهام‌های دیگری چون داشتن اسلحه و قصد براندازی نیز می‌زنند و تبعیدش می‌کنند. علیشیر نوایی می‌نویسد: «مولانا محمد عرب، مرد دانشمند بود و دماغش خبط کرد و دایم به مردم، خبر سلطنت خود می‌گفت تا آن که راست یا دروغ، او را بدین ملزم ساختند که از خانه‌ی او اسلحه‌ی بسیار بیرون آمد. چون عزیز بود و عمر گذرانیده بود، پادشاه زمان از او گذرانید [عفو کرد] اما حکم اخراج شد و به طرف سیستان رفت و باز بر سر همان سخن آمد و در قاعده‌ی پادشاهی خود شاهنامه گفته بود.» (نوایی، ۱۳۶۳: ۲۸)

نکته‌ی جالب این است که بعضی از این مجنونان مسن و میان‌سال، مستقیماً دعوی سلطنت می‌کنند؛ یعنی ادعاهایی اصلاح طلبانه با ارائه‌ی راه حل مطرح می‌کنند. این گونه ادعاها در واقع چیزی فراتر از انتقادهای معمولی است. احتمالاً آن‌ها با توجه به آموخته‌ها و تجربیات خود در طول زندگی، به شیوه‌ی اداره‌ی جامعه اعتراض دارند و خود را کم‌تر از حاکمان بی‌درایت نمی‌دانند و خواهان تغییر صاحبان قدرت در منطقه‌ی خود هستند. چنین پدیده‌ای در آن جامعه البته اندکی عجیب به نظر می‌رسد و جالب‌تر آن است که این گونه آدم‌ها به دلیل شهرت و اعتباری که در میان مردم و حکومت دارند سر به نیست نمی‌شوند؛ بلکه با اتهام جنون، از کشته شدن رهاشده می‌شوند. علیشیر نوایی در شرح احوال میر حیدر مجذوب می‌نویسد: «در بیرونِ درب خوش، به سر مزار میر مخزن ساکن بود. در جوانی علوم ظاهر را تکمیل کرده بود که جذب به او رسید، چنان که عقلش زایل گردید. اما گاهی به حال خود آمده با علماء بحثی می‌کرد که همه او را مسلّم می‌داشتند. باز در عین گفتگوی معقول، خیالش به جنون کشیده دعوی سلطنت می‌کرد. پریشان می‌گفت و گاهی شعر می‌گفت و در نظمش ابیات غریب واقع می‌شد.» (همان: ۲۸) ظاهراً باید موضوع پریشان شدن دماغ پدر دولتشاه سمرقندی یعنی امیر علاء الدوله اسفراینی که در *مجالس النفائس* به آن اشاره شده، از نوع همان اتهامات سیاسی باشد که ریشه در نارضایتی و ناهمسویی او با سیاست‌های حاکمه داشته است. این که می‌نویسد که «دولتشاه سررشته‌ی فقر و قناعت و دهقنت به دست آورد»؛ یعنی

این که فرزند، اشتباه پدر را در پیوستن به اهل سیاست تکرار نکرده است و همان راه را رفته است که رهروان رفته‌اند، احتمالاً این کناره‌گیری از قدرت به وسیله‌ی پدر دولت‌شاه، به شیوه‌ی طبیعی انجام نگرفته که پسر را به روی آوردن به دهقانی واداشته است. اگر کناره‌گیری او طبیعی می‌بود، پسرش می‌توانست شغل پدر را در پیش بگیرد. پریشانی دماغ در این ماجرا نیز چیزی شبیه همان دیدگاه انتقادی و اعتراضی داشتن است که پیداست محصولی جز رانده شدن از دربار نمی‌توانست به همراه داشته باشد. همین کنار نهادن از قدرت است که امیر علیشیر نوایی، آن را به پریشانی دماغ تعبیر کرده است. او نوشته است: «دولت‌شاه عم‌زاده‌ی امیر فیروزشاه و پسر امیر علاء‌الدوله‌ی اسفراینی است. مکنّت و عظمت امیر فیروزشاه خود اظهر من الشمس است، و امیر علاء‌الدوله نیز مردی اهل بود، اما دماغش پریشان شد. ولی امیر دولت‌شاه بسیار جوانی خوش طبع و درویش صفت و به صلاحیت است و از امارت و عظمت که آیین آبا و اجداد او بود گذشت. و سر رشته‌ی فقر و قناعت و دهقنت به دست آورد و مدّت ایام زندگانی که نقد عمر عبارت از آن است به کسب فضایل و کمالات که زیب و زینت انسان است، نثار کرد.» (نوایی، ۱۳۶۳: ۱۰۸)

از دیگر شاعران دیوانه‌وشی که ادّعی سلطنت می‌کرده، خواجه مؤید دیوانه است که از اولاد شیخ ابوسعید ابی‌الخیر بوده است. امیر علیشیر نوایی می‌نویسد: «نظمش روان و سلیس بود و از پریشانی دماغ، دعوی سلطنت می‌کرد و در نزد خویشان و مریدان، این معنی را ظاهر می‌ساخت و خراسان را بر ایشان بخش می‌کرد. و در سر همان رفت. این مطلع در جواب خواجه حافظ از اوست؛ مطلع:

چشم داریم از آن شمع سعادت پرتو      که جهان را بدهد روشنی‌ای از سر نو»

(همان: ۳۵)

احتمالاً از آن‌جا که خواجه مؤید از جانشینان ابوسعید ابی‌الخیر بوده، بر اساس سنت‌های رایج در بین صاحبان سلسله‌های صوفیه، ولایت بخشی و ارسال نماینده به شهرهای مختلف از رسومات متداول در بین آنان بوده است. در این دوره، اقتدارطلبی‌های طایفه‌ای چنان بر نظام قدرت سیطره پیدا کرده بود که تعیین نماینده از جانب جانشینان ابوسعید ابی‌الخیر را نوعی مخالف خوانی و رقابت تلقی می‌کرده‌اند؛ به این دلیل به خواجه مؤید، اتهام دیوانگی



می‌زده و او جان خود را نیز بر سر این راه گذارده است.

یک نشانه‌ی دیگر بر آن که دیوانگی در قاموس نویسنده و مترجمان مجالس‌النفائس به معنای اندیشه و تفکر و رفتار و گفتاری متفاوت و ناهمسان با جریان غالب زمانه داشتن و همان دگر اندیشی است، این بخش از ترجمه‌ی احوال مولانا معین واعظ است که در ترجمه‌ی دوم از مجالس‌النفائس، با برگردان حکیم شاه محمد قزوینی آمده است: «مولانا معین واعظ، پسر مولانا محمد فرهی است، و او نیز واعظ خوبی است، و در ممالک خراسان وعظ او پیش عوام و خواص مرغوب، ولیکن شخصی دیوانه سان است و میدان او نیز بدین سانند؛ و دایم درین شأن. و چون به دیوانگی شهرت گرفته، هر سخن که می‌خواهد بر سر منبر می‌گوید و هیچ کس او را مؤاخذه نمی‌سازد؛ زیرا که بر دیوانه و عاشق قلم نیست. از جمله روزی در سر منبر می‌گفته که ایمان امیرالمؤمنین علی کرم الله وجهه تقلیدی است، و غالباً که معنی کلمه‌ی "لو كشف الغطا ما ازددت یقیناً" که کلام امیر است نفهمیده و به عذر دیوانگی از مؤاخذه‌ی مردم رهیده؛ ولیکن حضرت عزّ شأنه او را معذور نداشت، و بعد از چند روز او را به شکنجه‌ای گرفتار گردانید که مردم از آن متعجب گردیدند و دانستند که ایشان اگر چه او را به دیوانگی معذور داشتند حق سبحانه او را معذور نداشت و جزای گفتار ناهنجار ناهموار او داد. مولانا نظام الدین می‌گفته مولانا معین جوانی قابل است ولیکن تخته‌ی منبر قابلیت او را ضایع گردانیده.» (نوایی، ۱۳۶۳: ۲۶۹) ناگفته پیداست که قرآینی چون تأیید مولانا نظام الدین اولیاء و جمله‌ی او که «منبر قابلیت او را ضایع گردانیده» و نه این که او قابلیت منبر را ضایع کرده، برهان قاطعی بر اندیشمند بودن اوست. میدان او را نیز دیوانه دانستن، به خوبی نشان می‌دهد که موضوع همان ناهمسوبی در اندیشه است که نویسنده حتی ملاحظه‌ای از اتهام زدن بر خیل جمعیت هم ندارد، و دیدگاه‌های متفاوت و البته ابهام آلودی که از او در باره‌ی امام علی (ع) نقل شده است نیز نشان از دید دیگرگونه‌ی او دارد و نه جنون و دیوانگی. در فرهنگ شخصیت‌ها و نویسندگانی مانند علیشیر نوایی، علاقه به افکار و اندیشه‌هایی متفاوت‌تر از اندیشه‌های مقبول حاکمیت، از مصادیق جنون است؛ چه این اندیشه‌ها از نوع هنری باشد و جریانی مخالف با جریان ادبی محفل‌های رسمی و حکومتی در پیش گرفتن، و چه افکاری مغایر با افکار سیاستمداران صاحب قدرت در سر داشتن و بر آن‌ها تمکین نکردن و حتی خود را پایین‌تر از آن‌ها ندانستن، و یا آن که به

اندیشه‌ها و افکاری که مخالف با جریان‌های مذهب رسمی هستند، روی آوردن؛ مثلاً گرایش به صوفی‌گری. در همه‌ی این موارد آن که قدم در راهی متفاوت می‌گذارد از نظر متولیان فرهنگ حکومتی، عملکردی جنون‌آمیز دارد؛ چون راهی را رفته است که رهروان نرفته‌اند. علیشیر نوایی در باره‌ی میرحیدر صبحی می‌گوید: «و از ایام طفولیت تا به مقام شباب، علوم و فضائل و شعر و معما و سایر فنون اکتساب نموده و در چابک‌سواری و دلاوری نیز ستوده و پسندیده‌ی کهنه‌سواران زمان است، اما از غلبه‌ی نشئه‌ی جنون، قدم در طریق سلوک نهاد. امید چنان است که خداوند او را قدم در قاعده‌ی استقامت راسخ گرداند.» (نوایی، ۱۳۳۳: ۱۰۹)

لحن کلام به گونه‌ای است که گویی اظهار تأسف می‌کند از این که او از سر جنون و جهالت قدم در سیر و سلوک عرفانی گذاشته است؛ به این سبب آرزو می‌کند که به زودی از آن راه برگردد و قدم در صراط مستقیم بگذارد.

از نظر علیشیر نوایی، آدم‌ها از فرط افلاس هم دیوانه می‌شوند و کسی که شاعر قوی دستی باشد و اسلوب خوبی در قصیده و غزل دارد، و نتواند معانی ابیات خود را توضیح دهد، بی‌گمان باید سبکی متفاوت‌تر از دیگران داشته باشد که توضیحاتش نتواند برای آن دیگرانی که فکر و فرهنگی متفاوت دارند قانع‌کننده باشد، و چون این گونه آدم‌ها چندان مورد توجه متولیان ادبیات حکومتی نیستند و اوضاع اقتصادی خوبی هم ندارند و روحیه‌ی معترض و ستیزش‌گرانه‌ای هم دارند، چه آت‌های بهتر از آن که آن‌ها را دیوانه بخوانند؛ اما دیوانه به دلیل گرفتار آمدن در افلاس، که گناه آن مستقیماً به گردن کس دیگری وبال نمی‌شود و در ظاهر ریشه در ناتوانی و بی‌عملی خود فرد دارد: «مولانا خیری، نیز از خوارزم است. مردی دیوانه و ابتر است. دایم به فلاکت و افلاس می‌گذراند. ظاهراً دیوانگی او به واسطه‌ی آن است. اما در شعر قوت تمام دارد و اسلوب این کار را خوب می‌داند و قصاید نیک دارد و غزلیاتش هم؛ ولی پیش اهل ادراک، مطعون است بدین معنی که معنی ابیات خود را نمی‌داند اگر داند هم تقریر نمی‌تواند کرد؛ ازوست این مطلع:

به روز تشنگی، آب روان نبود هوس ما را  
دم تیغ تو را گر بر گلو یابیم، بس ما را»

(همان: ۱۱۷)

یک نمونه‌ی دیگر از شاعرانی که علیشیر نوایی آن‌ها را دیوانه توصیف می‌کند مولانا شهیدی است که دیوانگی او عبارت است از: رفتاری متفاوت با دیگران در برابر

پول و ثروت داشتن. این واقعیت را مترجم دوم مجالس‌النفائس، حکیم شاه محمّد قزوینی برملا می‌کند. علیشیر نوایی فقط در دو جمله می‌گوید که او فردی دیوانه بوده است؛ بی‌آن که دلیلی برای آن ذکر کند. اما مترجم دوم که در حشر و نشر مستقیم با این شاعر بوده و او را به خوبی می‌شناخته است با توضیحات خود مشخص می‌کند که در او هیچ نشانه‌ای از جنون وجود نداشته؛ فقط به پول و ثروت بی‌اعتنا بوده است. این نوع رفتار پر اخلاص و ایثارگرانه، در زمانه‌ای که فرهنگ جامعه کاسب‌کارانه است، رفتاری متفاوت و مجنونانه می‌تواند به شمار آید. جملات علیشیر نوایی چنین است: «مولانا شهیدی، از قم است و شخصی آشفته و آلفته و دیوانه‌وش بود، ولیکن دیوانگی او جعلی و اختیاری می‌نمود.» و توضیحات تکمیلی مترجم چنین است: «دو کَرّت از عراق به خراسان رفته و به خدمت حضرت مولانا عبدالرحمن جامی مشرف گشته، و فقیر مترجم به او بسیار صحبت داشته‌ام و هیچ دیوانگی از او مشاهده ننموده‌ام و او را چنین یافته‌ام که گفته‌اند:

دیوانه نبود عاقلی بود در دهر به عقل، کاملی بود  
و مدّت یک سال در قزوین بود، و پادشاه گیلان سلطان میرزا علی نیز در آن سال در این  
شهر بود، و بسیار زر نقد به شهیدی انعام می‌نمود، و مولانا زرها را در کیسه نمی‌نهاد؛  
بلکه همه را در گوشه‌ی خانه می‌ریخت و هر کس از اصحاب او را اگر حاجتی بود  
به قدر حاجت خود از آن زر خرج می‌کرد. و القصّه مولانا چون حرص دنیا نداشت  
و دنیا را پیش او قدری نبود مردم دنیا او را دیوانه می‌خواندند. چنان که عادت ایشان  
است. و مولانا مدّتی مصاحب یعقوب سلطان بود. و بعد از وفات او، به ملک هندوستان  
رفت و مصاحب پادشاه گجرات گشت و اکنون که سبع و عشرين و تسمائه است، در آن  
جاست.» (نوایی، ۱۳۶۳: ۲۹۶ - ۲۹۷)

در دوره‌ی تیموریان، یکی دیگر از شیوه‌های مبارزه با شاعران منتقد و مخالف با سیاست‌های فرهنگی حکومت و کسانی که برخلاف جریان‌های رسمی فعالیت می‌کردند، تهمت زدن و انتساب شرارت و ناسازگاری و اخلاق و رفتار مذموم به آن‌هاست. به خصوص در زمانی که بعضی از این شاعران از طنز و هجو نیز برای مخالفت با جریان‌ها و شاعران درباری و حکومتی استفاده می‌کردند، آن‌ها را به بد زبانی منتسب می‌نمودند.

مهاجرت‌های ناگزیر این گونه شاعران را از محیط‌های نامناسب و جستجو برای محیط‌های بهتر و با امنیت‌تر، و دوری‌گزینی از اذیت و آزارهای اعوان و انصار حکومت را، به ناسازگاری و شرارت، و حتی بیرون کردن آن‌ها به وسیله‌ی مردم از شهرها جلوه می‌دادند، تا تصویری کاملاً وارونه از شخصیت آن‌ها در تذکره‌ها و تاریخ‌های خود، و به تبعیت از آن، در اذهان مردم رقم بزنند. این گونه اتهامات در *مجالس النفائس* علیشیر نوایی بیش‌تر از دیگر تذکره‌ها متداول است. از طرز بیان، و جایگاه سیاسی، و منظری که نوایی برای قضاوت در باره‌ی شاعران و هنرمندان انتخاب کرده است، می‌توان دریافت که اتهامات یا ادعاهای او اغلب همان بار معنایی خاصی را ندارد که او قصد القای آن‌ها را دارد. گاه حتی این بار معنایی می‌تواند مفهومی کاملاً وارونه داشته باشد؛ مثلاً جایی که او یک شاعر را سفیه، بد زبان، ملامتی و مجرم قلم‌داد می‌کند می‌توان دریافت که آن شاعر کسی بوده که به تحمیلات حکومت تمکین نکرده و روحیه‌ای اعتراضی و انتقادگر داشته است: «مولانا گلخنی، از ولایت قم است. در زمان سلطان حسین میرزا به شهر هرات آمده بود؛ به غایت سفیه و بد زبان و بی باک و ملامتی بود. آخر از او جریمه‌ای [=جرمی] در وجود آمد، به سیاست رسید. از اوست این مطلع:

به جان‌کندن، مراسم‌گین‌دلان دیدند و غوغا شد      که عاشق پیشه‌ای شیرین‌تر از فرهاد پیدا شد»  
(نوایی، ۱۳۶۳: ۱۶۱)

بیتی که از این شاعر نقل شده است، بسیار ساده و صریح و به نسبت گفتار گریزانه است و صفت‌هایی نیز که به او نسبت داده‌اند همه دلالت بر رفتارهای خلاف عادت او دارد. بی‌گمان اگر او شاعر درباری بوده، از اصول مقبول و مرسوم در محفل‌های درباری عدول کرده است که دچار این خشم و غضب شده است. اگر هم تعلق به محفل‌های درباری نداشته، احتمالاً در برابر آن‌ها به قدری با استغنا و استکبار برخورد کرده است که به شدت از او مأیوس شده‌اند و با آن رفتارها و با این عبارت‌ها کوشیده‌اند که شخصیت او را به طور کامل تخریب کنند. از گفته‌ی نویسنده‌ی *مجالس النفائس* پیداست که این شاعران منتقد، با مخالفان و معترضان به وضعیت موجود، جلساتی نیز تشکیل می‌داده‌اند و گاه جانب‌داری مردم و اهل فرهنگ و هنر از آن‌ها تا به حدی بوده است که گویی همه‌ی مردم شهر در زمره‌ی مخالفان حکومت و هوادار این افراد بوده‌اند؛ چون در باره‌ی

سید قطب سمرقندی می‌نویسد: «حالی در سمرقند، ثانی سید قراضه است و مجلس آرایبی سمرقندیان به این دو ناکس است، و فضل سمرقندیان همین قدر بس است.» (نوایی، ۱۳۶۳: ۲۳۷) جالب آن است که نام این دو شاعر نیز در کنار نام‌های معمولی شاعران دیگر، نام‌های عجیب و گاه توهین آمیز است. نام سید قراضه، محمد است که در نسخه ترکی هم آمده است و چون شیرازی است قاعدتاً باید بشود سید محمد شیرازی. نام سید لکه دنیک نیز سید قطب سمرقندی است که گویا دنیک به معنای کسی است که انگار از حکومت برگشته است و جالب‌تر آن است که این هر دو شاعر سید هم هستند. در این دوره، کلمه‌ی دیوانه به قدری رواج عمومی یافته است که گاه یک شاعر را به دلیل سرودن یک بیت بی معنا یا دشوار، به دیوانگی متهم می‌کنند. سید حسین باوردی که برای تحصیل به هرات مهاجرت می‌کند و سپس به مکه و عراق و فارس و روم می‌رود و به صحبت با علما و حکما و اولیای آن ارض و بوم‌ها می‌پردازد، یکی از شاعران دوره‌ی تیموری است که به رغم این همه تلاش برای علم آموزی، علیشیر نوایی در باره‌ی او می‌گوید: «ولیکن از طعن حسود بی‌سود خلاص نگردید؛ زیرا که حسودان او را دیوانه می‌گفتند و استدلال بر جنون او از این بیت او می‌جستند که گفته:

ای ز مهر عارضت گردون غلام یوسفی را کرده‌اند یعقوب نام  
 چه بیت ناموزون و بی معنی است.» اما مترجم دوم مجالس‌النفائس، حکیم شاه محمد قزوینی چنین استدلال می‌کند که احتمالاً بیت را درست نخوانده‌اند چون اگر کلمه‌ی «کرده‌اند» به «کرده‌ای» تبدیل شود مشکل وزن برطرف می‌شود. دیگر این که وقتی مخاطب شعور لازم برای درک شعر نداشته باشد نباید شاعر را به جنون منتسب کرد: «فی الجملة معنی دار است و بر تقدیر تسلیم که میرزا را شعور به شعر نباشد جنون او لازم نیست؛ زیرا که بسی اکابر علما و اعظام اولیا از شعر بی شعورند.» (همان: ۲۷۳) عمومیت یافتن اتهام جنون به مخالفان و منتقدان و هنرمندانی که نگرش متفاوت به هنر و ادبیات دارند در دوره‌ی تیموری، گاهی از طرف بعضی از شاعران این دوره به طور طبیعی تبدیل به یک ارزش مثبت می‌شود و آن‌ها برای نشان دادن ناهمسویی خود با جریان‌های رسمی، خود را با افتخار دیوانه قلم‌داد می‌کنند. این گونه رفتارها نوعی دهن کجی به زمانه است که هنرمندان و شاعران با فضل و کمال و برخوردار از مهارت‌های چندگانه

با بی تکلفی و بی قیدی از انتساب جنون به خود ابایی ندارند: «ملاسلطان محمد خندان، خوش نویس مقرر ممالک خراسان است، و یگانه‌ی دوران، اما بسیار بی قید و بی تکلف واقع شده، و خود را به دیوانگی منسوب می‌دارد. نی را نیک می‌نوازد.» (نویسی، ۱۳۶۳: ۱۴۸) و «ملاجمشید منجم، فرزند شهر هرات است، جوانی لوند است و ادراک بلند دارد، و در علم نجوم مثل او کم است. با وجود فضایل و کمالات، آن قدر بی قید و لابلالی است که به شرح راست نمی‌آید. خود را به دیوانگی منسوب می‌دارد.» (همان: ۱۴۹)

### نتیجه‌گیری

گردآوری عالمان و اندیشمندان در هرات و سمرقند، به وسیله‌ی تیمور و شاهرخ و فرزندان آن‌ها، به اجبار یا به اختیار، اسبابی برای ارتقای علم و دانش و شیوه‌های ادبی و هنری پیشین و شکل‌گیری شیوه‌های جدید فکری می‌شود که بخش عظیمی از فکر و فرهنگ و اندیشه و هنر صفوی، موجودیت خود را مرهون تلاش‌های آنان است؛ یعنی در حقیقت، کشت و زرع‌ی را که اندیشمندان عصر تیموری به مرحله‌ی کاشت و داشت می‌رسانند، شاعران و اندیشمندان دوره‌ی صفوی، بر سفره‌ی آن، به برداشت می‌نشینند. اگرچه در اساس، ماهیت اندیشه و هنر تیموری تفاوت چندانی با دوره‌ی ایلخانی نداشت، اما به دلیل تجمع نخبگان هنری در مراکز حکومتی، دوایی از رقابت با طیف متنوع پدید می‌آید که یکی از آن‌ها برای نزدیک شدن به قدرت، جریان ادبیات تفننی و صنعت‌پرداز را پی‌گیری می‌کند، جریان دیگر، راه دوری و بی‌اعتنایی به ادبیات و هنر درباری را در پیش می‌گیرد و انزواگزینی را انتخاب می‌کند، و جریان پیش‌رفته‌تر، طریقی را برمی‌گزیند که به طور کامل موجودیت ادبیات و هنر تیموری را که هنری درباری و تفنن‌طلب و صنعت‌پرداز است، زیر سوال می‌برد. این جریان که هسته‌ی اصلی شعر صفوی را تشکیل می‌دهد، زبانش برگرفته از زبان مردم، ساده و شفاف و به دور از عناصر آرکائیک است و صور خیال‌ها و باریک بینی‌هایش بسیار ظریف و تفکربرانگیز و نوآورانه می‌باشد. به علاوه اندیشه‌هایش برگرفته از ذهنیت و زندگی مردم است و نشانه‌های تقلید و اشرافی‌گری در آن کاملاً ناپیداست و در ذات خود به طور غیرمستقیم، وضعیت روحی و روانی جامعه را بازتاب می‌دهد.

## منابع

- بهار، محمد تقی (۱۳۵۵). *سیک شناسی*. چاپ چهارم. تهران: انتشارات امیرکبیر.
- جامی، عبدالرحمان (۱۳۷۱). *بهارستان*. به تصحیح اسماعیل حاکمی. چاپ دوم. تهران: انتشارات اطلاعات.
- دولتشاه سمرقندی، امیرعلاء الدوله (۱۹۰۰م). *تذکره الشعراء*. به اهتمام ادوارد براون انگلیسی. هلند: لیدن.
- سام میرزای صفوی (۱۳۱۴). *تحفه‌ی سامی*. به تصحیح و مقابله‌ی وحید دستگردی. ضمیمه‌ی شانزدهم مجله‌ی ارمغان. تهران: مطبعه‌ی ارمغان.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۳). *تاریخ ادبیات در ایران*. جلد چهارم. چاپ دوم. تهران: فردوس.
- نفیسی، سعید (۱۳۴۴). *تاریخ نظم و نثر در ایران و در زبان فارسی*. ۲ جلد. تهران: کتابفروشی فروغی.
- نوایی، امیرعلیشیر (۱۳۶۳). *تذکره‌ی مجالس‌النفائس*. به سعی و اهتمام علی اصغر حکمت. تهران: کتابخانه منوچهری.
- پارشاطر، احسان (۱۳۸۳). *شعر فارسی در عهد شاه‌مرخ یا آغاز انحطاط در شعر فارسی*. چاپ دوم. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.