

چهار فرضیه در علل نبودِ تفکر بنیادین در شعر سبک هندی

قدرت‌اله طاهری*

چکیده

شعر در یک دیدگاه کلی، به دو حوزه شکل (form) و محتوا (meaning) تقسیم می‌شود. آنچه شکل اثر را می‌سازد، زبان، صور خیال، موسیقی (وزن و قافیه) و ساختار بیرونی و درونی (پیوند پوشیده عناصر متن در محور عمودی) است؛ و محتوای اثر نیز بازتابی از جهان‌بینی، نگرش و تجارب ویژه شاعر از دنیای پیرامون او است. در ادوار مختلف شعر فارسی، توجه شاعران و ادیبان یا بر جهان معنای اثر بوده و یا بر شکل بیان آن: برای شاعران سبک خراسانی و عراقی و نیز سبک نیمایی دوران معاصر، کشف معانی عمیق انسانی، فلسفی، عرفانی و اجتماعی در درجه اول اعتبار قرار داشت؛ برای شاعران سبک هندی (اصفهانی) و پاره‌ای از جریان‌های ادبی معاصر مانند موج نو، شعر حجم، شعر ناب و پسامدرن، بخش‌هایی از شکل شعر، یعنی صور خیال و زبان، اهمیت بیشتر داشت و دارد. اینکه کدام بُعد اثر هنری - محتوا یا شکل - ارزشمندی و جاودانگی آن را تضمین می‌کند، علی‌رغم کوشش بی‌وقفه منتقدان ادبی از افلاطون تا بارت و دریدا و آکو و دیگران، هنوز مشخص نیست و در بین منتقدان، گرایش‌های افراطی به‌جانب معنا و یا شکل و نیز رویکردهای اعتدالی به هر دو حوزه اثر ادبی دیده می‌شود و متمایل شدن به هر جانب، به منظر (perspective) فرد بستگی دارد. سبک هندی، بی‌هیچ تردیدی، یکی از دوره‌های در خور توجه در ادبیات کشورهای فارسی‌زبان است و شاید تنها سبکی است که در مرزهای خارج از ایران و به‌صورت سبکی منطقه‌ای در مدتی طولانی رواج گسترده داشته است. نگرش و تحلیل انتقادی این دوره ادبی، علاوه بر روشن کردن دلایل پوشیده‌اوج و فرود آن، می‌تواند در سرنوشت جریان‌های ادبی معاصر در ایران و سایر کشورهای فارسی‌زبان کارساز باشد. به‌نظر می‌رسد شعر فارسی، با وجود راه‌یافتن به جغرافیای سیاسی و فرهنگی جدید - هندوستان - از اوایل قرن دهم، نتوانسته است به

* استادیار دانشگاه شهید بهشتی ghodrat66@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۸۹/۴/۲۹، تاریخ پذیرش: ۸۹/۷/۶

«عالم جدید معرفت‌شناختی» دست یابد و وارد «گفتمان سازنده» با فرهنگ هندی - از جمله سنت اسطوره‌ای، فلسفی، دینی و ادبی آن - نشده و یکی از دلایل زوال آن نیز خالی بودن از تفکر بنیادین و فقر معنایی است. در این مقاله، ضمن طرح چهار فرضیه درباره علل این مسئله، فقر فکری و فلسفی در سبک هندی، به‌ویژه نسل دوم، یعنی کسانی که بعد از صائب به شهرت ادبی رسیده‌اند، بررسی می‌شود.

کلیدواژه‌ها: نقد ادبی، نقد جامعه‌شناختی، سبک‌شناسی، سبک هندی، تفکر بنیادین.

مقدمه

ادبیات به‌عنوان یکی از جلوه‌های اساسی فرهنگ، «عالمی» دارد با تمامی ویژگی‌ها و راز و رمزهای خاص به خود. منظور از این عالم، همان است که در اندیشه مارتین هایدگر مطرح است و تنها با وارد شدن در قواعد آن می‌توان تاحدی درکش کرد. اما نکته اینجاست که «عالم ادبیات» (Literary world) مانند هر عالم دیگری نظیر سیاست و فلسفه و غیره، راز و رمزهایش را چنان‌که باید در تیررس شناخت پژوهندگان قرار نمی‌دهد و مانند «راز سر به‌مهری» است که همواره جویندگان را به‌سوی خود فرامی‌خواند؛ و به همین دلیل است که مطالعه و تحقیق در دنیای ادبیات، امری «مشکل اما جذاب و برانگیزاننده» است (پک و کوپل، ۲۰۰۷: ۱۷۸). یکی از مسائل پیچیده، بنیادین و پرجاذبه در باب ادبیات، راز اوج و فرود آن در دوره‌های مشخص تاریخی است؛ به عبارت دیگر، همیشه این پرسش مطرح است که راز «تعالی» و «انحطاط» دوره‌های ادبی در چیست. به‌نظر می‌رسد این پرسش از آن سنخ پرسش‌هایی است که نمی‌توان جوابی قطعی، جهان‌شمول و نهایی به آن داد، زیرا به ماهیت رازآمیز ادبیات، شکل‌گیری، بلوغ و در نهایت افول آن در دوره‌های معین تاریخی مربوط است، دوره‌هایی که از میدان تجربه و فهم کامل پژوهشگران خارج است. از این رو است که نیچه می‌گفت: «از چشم‌انداز امروز (افق کنونی) نمی‌توان گذشته را چنان‌که به‌راستی بوده است، شناخت.» (احمدی، ۱۳۸۰: ۵۱۰) اما این سخن بدان معنا نیست که تلاش برای فهم این راز و رمزها به نتایج سودمندی نمی‌انجامد؛ بلکه ناظر بر این اندیشه است که هر تلاشی تنها می‌تواند بخشی از حقیقت حال را روشن کند، چنان‌که گادامر ضمن پذیرش نسبی نظریه نیچه، آن را بدین شکل بیان کرد که با برقراری «مکالمه» بین حال و گذشته می‌توان تاحدی به شناخت گذشته نائل آمد. (همان، ۵۱۰)

بنابراین، باید گفت ادبیات و فرهنگ یک دوره خاص تاریخی است مانند کوه یخی شناور در اقیانوس زمان گمشده؛ که تنها بخش به‌کتابت درآمده و حفظ‌شده آن برای محققان قابل درک است و نحوه و عمق درک آنها از همین بخش نیز تابع زاویه دید یا منظر آنان زیرا گذشته همواره در «افق دید/ انتظار» (horizon of expectation) حال بازخوانی می‌شود و این خوانش نمی‌تواند از مبانی فکری و معرفت‌شناختی عصر حاضر که به‌مثابه «پیش‌فرض‌های» نامرئی عمل می‌کند، برکنار باشد. (هوی، ۱۳۷۸: ۲۱۹)

اما پیش‌فرض‌های پژوهشگر امروزی، چیزی جز آگاهی او از کم و کیف «تجربیات ادبی» آزموده‌شده تا دوره معاصر نیست؛ به عبارت دیگر، پشت هر قضاوتی، مقایسه‌ای نهفته است و هر مقایسه نیز بر اساس میزان و معیاری مشخص انجام می‌گیرد. مقایسه آشکار و نهان دوره‌های ادبی با یکدیگر بدین معنا است که درک ارزش و اعتبار آثار یک عصر در قیاس با عصر قبل و بعد از او دانسته می‌شود؛ به عنوان نمونه، بخش عمده زیبایی‌های ادبی سبک خراسانی در پرتو تحولات ادبی دوره سبک عراقی قابل درک است، یا اهمیت انقلاب ادبی نیما یوشیج تنها در سایه مقایسه آثار شاعران مطرح آن با شاعران عصر بازگشت ادبی درک می‌شود. یکی از معیارهای ارزش‌گذاری در عالم ادبیات، معیار «میزان ماندگاری آثار ادبی» است که شاعران یک دوره مشخص خلق کرده‌اند. البته در این معیار نیز مانند بسیاری از موازین ادبی، ابهام و تیرگی وجود دارد و پیش از طرح بحث باید معانی ضمنی آن تاحدی روشن شود. یافتن نشانه‌های ماندگاری آثار کلاسیک - یعنی آنها که زمان بر آنها گذشته است و توانسته‌اند خود را تا زمان حال در ذهن و زبان مخاطبان عام و خاص حفظ کنند - اگر دشوار نباشد، درباره شاعران عصری که در آن هستیم، شناسایی نشانه‌ها البته کاری پیچیده و مخاطره‌آمیز است؛ زیرا، هرگونه صدور حکمی درباره ماندگاری یک شاعر، نوعی پیشگویی خطرناک است که ممکن است در ادوار بعدی باعث سخره منتقد شود، کما اینکه در برهه‌هایی از تاریخ ادبی خود ما، قضاوت و بیان احکام ناشیانه پاره‌ای از تذکره‌نویسان و منتقدان، امروزه نشانه کج‌سلیقگی و بی‌ذوقی آنان محسوب می‌شود، برای نمونه، خان آرزو، مؤلف *سراج‌منیر* که یکی از منتقدان برجسته سبک هندی نیز است، «نورالدین ظهوری» را تا بدانجا بزرگ می‌دارد و بر اصالت و بی‌نظیری شعر او حکم می‌کند که به‌گمان وی از زمان آدم‌الشعرا رودکی تا زمانه خودش، شاعری مانند او در زبان فارسی پا به عرصه حیات نگذاشته است (← شفیع کدکنی، ۱۳۸۵: ۶۴). برای سنجش ماندگاری اثر ادبی، از عوامل متعددی یاد کرده‌اند: در نقد جامعه‌شناختی، کثرت مخاطبان، تعداد تیراژ و نوبت چاپ آثار یک شاعر دلیل اعتبار و

ماندگاری آثار او است؛ در بین منتقدان ایرانی، علاوه بر این عوامل، به معیار «رسوخ در ذهن مخاطبان باسواد» و نیز «میزان ورود شعر یک شاعر به حافظه جمعی» توجه شده است. این معیارها را استاد غلامحسین یوسفی و استاد محمدرضا شفیعی کدکنی مطرح کرده‌اند. به نظر می‌رسد در کنار این معیارها، از روی میزان توجه منتقدان ادبی و نگارش مقالات علمی، کتاب‌های پژوهشی و نشست‌های علمی درباره هر شاعر، میزان ماندگاری، اهمیت و ارزش آثار او را می‌توان ارزیابی کرد. با توجه به همه این عوامل، امروزه می‌توان حکم کرد شاعرانی مانند فردوسی، خیام، مولانا، سعدی و حافظ از شاعران کلاسیک و نیما یوشیج، فروغ فرخزاد، سهراب سپهری، اخوان ثالث و احمد شاملو از شاعران ماندگار ادبیات فارسی هستند.

زمینه‌ها و بسترهای شکل‌گیری سبک هندی

درک ماهیت و چگونگی شکل‌گیری سبک شعر فارسی عصر صفوی که به «سبک هندی یا اصفهانی» مشهور است، مستلزم تأمل در بسترهای سیاسی و اجتماعی به‌وجودآورنده آن از دو سده و اندی پیش است. توفان سهمگین مغول از شرق تا غرب جغرافیای فرهنگی ایران و سایر بلاد اسلامی را درنوردید و علاوه بر به‌جا گذاشتن ویرانی‌ها، موجد تحولاتی دیرپا در عرصه فرهنگ شد؛ به‌گونه‌ای که برآمدن دولت صفویه با شعارهای دینی شیعی، یکی از نتایج درازمدت آن بود که درغیاب نظام خلافت، امکان بروز و ظهور می‌یافت، چیزی که دانشمندان، تاریخ‌دانان و منتقدان، کمتر به آن توجه کرده‌اند، اما تأثیر مخرب خود را در فرهنگ و ادب نیز به‌جا گذاشت. در مسیر این یورش برق‌آسا، اغلب مراکز علمی و ادبی ایران، شهرهایی که از شرق به غرب در نوار شمالی فلات قاره ایران قرار داشتند، مانند بخارا و سمرقند، غزنین، طوس، سرخس، نیشابور، ری، قزوین، تبریز نابود شد و نظامیه‌ها و کتابخانه‌های آنها از بین رفت و حاکمان فرهنگ‌پرور این شهرها نیز پراکنده شدند. در نتیجه، اضمحلال سیاسی، فروپاشی فرهنگی را نیز رقم زد و چنان‌که دیده می‌شود، تا چندین قرن بعد نیز هیچ‌کدام از این شهرها نتوانست عظمت و شکوه فرهنگی گذشته خود را به‌دست آورد و شاعری بزرگ و نویسنده‌ای چیره‌دست در دامن آنها پرورده نشد. اگر سعدی، حافظ و خواجه توانستند به بلوغ هنری برسند، در سایه امنیت سیاسی‌ای بود که اتابکان فارس با دادن باج و خراج، فارس و شهرهای اطراف را از موج نخستین و ویرانگر مغولان درامان نگه داشته بودند. محققان بزرگی به مسئله آغاز انحطاط فرهنگی و بحران ادبی در تمدن ایرانی در دوران بعد از مغول اشاره کرده‌اند. (← شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۳۱)

در عهد مغول و تیموری نیز وضع به همین منوال بود؛ تا اینکه از بطن آشوب‌ها، دولت صفویه ظهور کرد و به‌مدد شعارهای ایدئولوژیک و جان‌فشانی شخص شاه‌اسماعیل و بعد از او به‌ویژه شاه‌عباس و نیز همدلی و همراهی علمای دینی، حاکمیت یکدستی تشکیل شد. درباره چگونگی برآمدن و کم و کیف سیاست‌های فرهنگی دولت‌های صفوی، سخنان زیادی گفته شده است که در اینجا، مجال پرداختن به آنها نیست. همین اندازه بسنده است که این سلسله علی‌رغم موفقیت‌هایی که در عرصه سیاست و جنگ و جدال داشته، در قضاوت نهایی، دولتی فرهنگ‌ساز نبوده و نتوانسته است جلوی انحطاط فکری و ادبی ایران را که با حمله مغول آغاز شده بود، بگیرد. البته در همین دوره پاره‌ای از هنرها مانند نقاشی و معماری رشد مناسب و درخوری داشتند؛ اما در حوزه اندیشه و به‌ویژه هنر نویسندگی و شاعری، دامنه انحطاط همچنان تداوم یافت. بسیاری از محققان، به انحطاط فرهنگی و حتی اخلاقی این دوره، چه در داخل دربار و چه در میان طبقات مردم، اشاره کرده‌اند؛ همچنین، از لابه‌لای کتب تاریخی، سفرنامه‌های سفرای اروپایی که به ایران آمده‌اند و اشاره‌های جسته و گریخته شاعران عصر، نشانه‌های فساد رفتار و کردار حاکمان و توده‌ها را می‌توان یافت، و این چیزی قابل کتمان و انکار نیست. درباب انحطاط فرهنگی و ادبی این عصر، به‌عنوان نمونه، استاد ذبیح‌الله صفا می‌گوید:

دوران مورد مطالعه ما [عصر صفوی] از حیث جریان‌ات اجتماعی بر روی هم عهد نامساعدی بود. این درست است که قیام شاه اسماعیل و سرخ‌کلاهان، به یک دوره جدید از هروسپ شاهی [ملوک‌الطوایفی] که در ایران آغاز شده بود، پایان بخشید و با اعلام مذهب رسمی تشیع، ایرانیان را خواه و ناخواه به‌جانب نوعی از وحدت که جنبه دینی داشت، سوق داد، اما درمقابل، مایه گسترش و رواج مفاسد و بنیادگذاری پایه‌های انحطاط فکری و علمی و ادبی و اجتماعی و شیوع خرافات و سبک‌مغزی‌های تحمل‌ناپذیر در ایران گردید. (صفا، ۱۳۷۰: ج ۱، ۵/۱، ۶۱-۶۰)

به نظر می‌رسد اگرچه ایشان در ترسیم کلی فضای فرهنگی آن دوران سخنی مطابق با واقع گفته‌اند، باید به‌خاطر داشت که سلسله صفویه خود آغازگر انحطاط فکری نبوده‌است، بلکه بر اثر توجه افراطی و یکجانبه آنها به دو مقوله سیاست در درجه اول و دیانت در مرتبه بعد، عرصه فرهنگ به حال خود رها شد و پشتیبان رسمی دیرین خود را از دست داد و تولیدکنندگان اندیشه و هنر، ملجأ و مآبی مناسب نیافتند. نگاهی اجمالی به تاریخ فرهنگی ایران نشان می‌دهد که پشتیبان واقعی فرهنگ و هنر، بیش از آنکه «نهاد سلطنت» باشد، «نهاد وزارت» بوده‌است، به این دلیل ساده که اگر پادشاهان به‌مدد «قوه قهریه» و برندگی شمشیر و سفاکی اخلاقی خود به عریکه سلطنت تکیه می‌زدند، درمقابل وزیران به‌واسطه امتیازات علمی، ادبی و تدبیر و در یک کلمه «عقلانیت» عالی به این سمت انتخاب می‌شدند و بدیهی

بود که این نهاد باید حامی اهل فرهنگ بوده باشد. مع الاسف - چنان که می‌دانیم - نهاد وزارت در دولت‌های صفویه به شدت آسیب دید و سنت فرهنگی دیرین موجود در این نهاد و سازمان خانواده‌های فرهیخته وزیرپرور از هم پاشیده شد. استاد سیدجواد طباطبایی - محقق برجسته معاصر ایرانی در حوزه سیاست و فرهنگ - یکی از دلایل انحطاط سیاسی صفویه را تضعیف این نهاد دانسته است. او می‌گوید:

با یورش مغولان، بقیه‌السیف خاندان‌های وزیرپرور ایرانی از میان رفت و با برآمدن صفویان و تثبیت اندیشه حکومت ویژه آنان نیز وضعیتی ایجاد شد که نهاد وزارت اهمیت پیشین خود را ازدست داد؛ زیرا پادشاه ... به اعتبار مرتبه‌ای که به‌عنوان «مرشد کامل» و «ظل‌الله» داشت، بی‌نیاز از مشاوره تلقی می‌شد. (طباطبایی، ۱۳۸۶: ۶۶)

بنابراین، یکی از دلایل مهاجرت گروهی از شاعران ایرانی به هند و پناه‌بردن به دربار شاهان و وزیران فرهنگ‌دوست آن دیار، همین عامل سیاسی بود؛ شاعرانی که با قدم گذاشتن در جغرافیای فرهنگی تازه، هنر بیانی متفاوتی بنیان گذاشتند که بعدها به سبک هندی شهرت یافت. اما باید دید که آیا تغییر مکان و مخاطب شعر در این عصر توانسته است بر انحطاط موجود فایق آید، و آیا شاعران مقیم دربارهای هند و نیز شاعرانی که در دربار یا بیرون از دربار شهر اصفهان و حتی میان توده‌های مردم و اماکنی مانند «قهوه‌خانه‌ها» ادبیات خلق می‌کردند، خود توانسته‌اند به یک «دستگاه هنری و نظام زیباشناختی پویا و بادوام» دست یابند، یا اینکه انحطاط فرهنگی به‌ارث‌رسیده از دوران بعد از مغول، همچنان در زیر پوسته، تازه‌گویی‌ها و ابتکارات شاعرانه تداوم داشته است. به این پرسش‌های بنیادی در ادامه جواب داده خواهد شد و با فرض اینکه این دوره - چنان‌که اغلب محققان بر آن تأکید کرده‌اند - جزو دوره‌های بی‌رونقی فرهنگ و انحطاط علمی و ادبی است، علل و عوامل تداوم مذکور بررسی و فرضیه‌هایی در این زمینه طرح خواهد شد. راقم این سطور، درباب صحت و بی‌عیب‌ونقص بودن این فرضیات هیچ اصراری ندارد و به‌نظر می‌رسد تنها از این منظر که می‌تواند زمینه‌های تحقیقات بیشتر و کامل‌تری را فراهم آورد، شایان توجه خواهد بود.

نوع و کیفیت مناسبات و تعاملات فرهنگی ایران و هند در دوره صفوی

به‌طور کلی، نوع تعاملات دولت‌های صفوی که به‌صورت گسسته یا پیوسته با امپراتوری عثمانی، با غرب (دول مسیحی اروپایی) و شرق (هندوستان) بر مدار سیاست و تجارت می‌گشته، به عرصه‌های فرهنگی کشیده نمی‌شده است. توضیح آنکه دولت صفویه، رابطه

خصمانه با عثمانی را از اسلاف خود (آق‌قویونلوها) به‌ارث برده بودند و بین آنها جنگ‌و‌گریزی دائم برقرار بود و عامل تعیین‌کننده در رابطه با غرب مسیحی نیز وجود همین دشمن مشترک، یعنی امپراتوری عثمانی، بود و هر دو طرف، برای نابودی یا تضعیف این دولت مقتدر و خطرناک، دست دوستی به‌سوی هم دراز می‌کردند. اسناد و مدارک این تعاملات در تحقیقات تاریخی به‌کرار نقد و بررسی شده‌اند (← نوایی، ۱۳۶۴: ۱۵۳-۱۵۴) و در سفرنامه‌های سفیران اروپایی نیز به‌وضوح قابل مطالعه است. نگاهی گذرا به «سفرنامه‌های ونیزیان در ایران»، این امر را اثبات خواهد کرد. (← جووان ماریا، ۱۳۴۹) بسنده‌کردن دولت‌های صفوی به رابطه‌ای سیاسی و حتی تقلیل این حوزه به دریافت سلاح گرم، صدمات جبران‌ناپذیری به فرهنگ ایرانی وارد کرده است. اگر مراودات فکری و فلسفی بین ایران و غرب که تازه در میدان‌گاه رنسانس قدم گذاشته بود، برقرار می‌شد، می‌توانست ورود ایران به دوران مدرنیته را چهار قرن به جلو بیندازد، به‌نظر می‌رسد از طرف شرق تنها عامل تعیین‌کننده روابط دو کشور در سطح دولت‌ها، تجارت کالا از طریق جاده ابریشم بود و کمتر به حوزه‌های سیاسی کشیده می‌شد، چنان‌که هر چند دامنه نفوذ آنها به سرحدات هند، یعنی قندهار و کشمیر، می‌رسد، جنگ و جدالی بین این دولت‌ها و امرای هند به‌وقوع نمی‌پیوندد.

در این مجال، درباره پیشینه و قدمت روابط فرهنگی ایران و هند در اعصار کهن - قبل و بعد از اسلام تا پیش از دوره صفوی - بحث نمی‌کنیم و تنها با تمرکز بر ایجاد رابطه‌ای همه‌جانبه، آن هم در حوزه ادبیات این عصر، انگیزه‌ها، دلایل، نوع و کیفیت چنین ارتباطی را نقد و بررسی می‌کنیم تا درنهایت نشان دهیم که گشایش این باب گفت‌وگو و تعامل اگرچه امتیازات مهم و تردیدناپذیری برای هر دو فرهنگ داشته، به گونه‌ای که تا امروز نیز تداوم یافته و علقه‌های فرهنگی مشترکی را بین دو ملت به‌وجود آورده است، شاعران و فرهنگ‌سازان آن عصر از این فرصت‌های ارزشمند بهره‌چندانی در پایه‌ریزی فرهنگی متعالی و پایدار نبرده‌اند و به دلیل همین ضعف‌ها، درنهایت شیوه هنری که ایجاد کرده بودند، به گره‌ای کور و بن‌بستی شگفت مبدل شد که با نهضت کودتا مانند «بازگشت ادبی» نیز راهی مناسب پیش‌اروی فرهنگ و ادب فارسی قرار داده نشد.

درواقع، سبک هندی در کلیت خود در گام نخست، چیزی نبود جز بازخوانی سنت ادبی فارسی و ارائه تازه‌تر همان موضوعات و مضامین ادبی و غریبه‌گردانی از تصاویر معهود ادبی شاعران سلف؛ و در گام دوم نیز واهمه همانندی با شاعران گذشته، امکان

آفرینش هنر ماندگار را از آنان گرفت. به نظر می‌رسد قدرت و حاکمیت سنت‌ها به اندازه‌ای است که حتی شاعران و نویسندگانی که به صرافت‌گریز از سیطره آنها می‌افتند، عملاً توفیقی به دست نمی‌آورند. هرولد بلوم، این فرایند و قانون حاکم بر دنیای هنر را «اضطراب تأثیر» (Anxiety of influence) می‌نامد. شاعران از ترس اینکه به شاعران سلف و معاصر خود مانده نشوند، به دلهره‌ای طاقت‌فرسا دچار می‌شوند و می‌کوشند خود را از سیطره بی‌چون و چرای گذشتگان رها سازند. (استینر، ۲۰۰۲: ۷۰) اما صرف فرار، امکان خلاقیت عالی را پیش‌روی آنان نمی‌گذارد؛ بلکه کسانی توفیق پایه‌گذاری هنری جاودانه را کسب می‌کنند که ضمن بهره‌بردن از امتیازات آثار گذشتگان، خود نیز با غرق‌شدن در زندگی و جهان پیرامون، امتیازات ادبی و هنری مجزایی خلق می‌کنند. اینکه چگونه نظام‌های ادبی ظهور می‌کنند و سرانجام کارشان به افول کشیده می‌شود، همواره مدنظر منتقدان بوده است. برای کشف راز و رمز آن، سه نظریه / رهیافت مطرح شده است: نظریه نخست را «الگوی درختی» نامیده‌اند. نظام ادبی مانند هر درختی، زمان رویش، شکوفایی و پیری را از سر می‌گذراند؛ چنان‌که ارسطو این مراحل را درباب «تراژدی» یونان قابل تشخیص می‌داند و فردریش شلگل معتقد است که شعر یونانی زمانی جوانه زده، تکثیر شده، شکوفا شده، و در نهایت خشکیده است. رهیافت دوم، به «الگوی کاله ئیدوسکوپ» معروف است. براساس این الگو، موضوعات و عناصر سازنده متن‌های ادبی در دوره‌های متعدد یکسان هستند و تنها شیوه ارائه آنها است که نظام‌ها را از یکدیگر متمایز می‌کند. نورترپ فرای، بیش از هر اندیشمندی بر این رهیافت تأکید می‌ورزد. او می‌گوید: «هر چیز نو در ادبیات، نتیجه کهنه است.» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۸۶) رهیافت سوم، به «الگوی روز و شب» موسوم است؛ یعنی نظام‌های ادبی در فرایند تقابل بین نو و کهنه و از طریق «انقلاب» به وجود می‌آیند و یا از صحنه خارج می‌شوند. بنیانگذار این اندیشه، هگل است و صورت‌گرایان روس تحولات ادبی را با آن تحلیل می‌کردند. (همان، ۸۷-۸۵) شایان ذکر است که این سه نظریه برای تحلیل تمامی تحولات ادبی در هر حوزه فرهنگی و جغرافیایی کارایی ندارند؛ چرا که به نظر می‌رسد هر کدام در یک حوزه فرهنگی خاص و با توجه به تجربیات موجود آن فرهنگ پدید آمده‌اند و چون در قالب نظریه هستند نه قانون، بالطبع کارایی آنها به وجود شباهت‌های حداقلی بین جامعه‌ای که این نظریه‌ها از آن سر برآورده‌اند و جامعه‌ای که می‌خواهند به خدمت گرفته شوند، منوط است. به نظر می‌رسد سبک هندی با الگوی کاله ئیدوسکوپ بهتر قابل تحلیل باشد؛ زیرا فرهنگ ایرانی - اسلامی ظاهراً آنچه را که باید تولید

کرده باشد، در طول شش قرن طلایی خود، تولید کرده بود و چون بعد از حمله مغول و حتی با روی کار آمدن حکومت دینی صفویه، به مبانی اندیشگانی جدیدی دست نیافته بود، تنها می‌توانست آنچه را که نسل‌های گذشته تجربه و بیان کرده بودند، در هیئتی تازه بازگو کند.

فقدان تفکر بنیادین و ماندگار

عمق جهان‌بینی اغلب شاعران سبک هندی، از حد توجه به عناصر جزئی پیرامون خودشان برای یافتن مضمون و تصویر شاعرانه تجاوز نمی‌کند. اگرچه نگاه شاعرانه به جزئیات فی‌نفسه اشکالی ندارد، نوع نگرش به این امور می‌تواند غنا و عمق یا سطحی‌نگری شاعرانه را رقم بزند. اگر نگاه به جزئیات جهان پیرامون به قصد کشف احکام کلی باشد، هر جزوی از عالم می‌تواند مفسر بخش وسیعی از آن باشد. معمولاً اجزای پراکنده دنیای اطراف در چشم نواغ این گونه تجلی می‌یابد:

نابغه آن شخصی است که جهان در ذهن او همچون شی‌ای در آینه تصویر می‌شود، لیکن با وضوح بیشتر و عینی‌تر از تصویری که مردمان معمولی از جهان می‌بینند. از اوست که بشریت می‌تواند بیشترین و بهترین رهنمودها را چشم داشته باشد؛ زیرا ژرف‌ترین بیش را از اهم مسائل حاصل می‌کند، نه با مذاقه در جزئیات که با مطالعه همه چیز به‌سان یک کل. (شوینهاور، ۱۳۸۶: ۲۱۷)

عیب کار شاعران این سبک در این است که عناصر جزئی زندگی در خدمت تفسیر جهان پیرامون آنان قرار نمی‌گیرد و به همین دلیل هم عناصر مورد توجه آنها به سرعت به کلیشه‌های ادبی تبدیل می‌شوند. لذا می‌توان این حکم ویتگنشتاین را درباره آنها صادق دانست که «محدوده زبان [شاعر]، محدوده جهان [او] است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۲۷) هرچه محدوده جهان شاعر از کشف اسرار کلی هستی به دور باشد، از ارزش و اعتبار آن کاسته خواهد شد. اینکه چه اموری دغدغه اصلی شاعر باشد، تا حد زیادی می‌تواند سرنوشت ادبی او را رقم بزند. تجربیات ادبی تاکنون به وضوح نشان داده‌است که در حافظه تاریخی ملت‌ها تنها به کسانی ارج نهاده می‌شود که به اموری ارزشمند و جهان‌شمول پرداخته باشند. امور شخصی، هرچند که با عاطفه و احساسی قوی بیان شده باشند، و نیز امور جزئی، به سهولت از چینه‌دان تاریخ حذف می‌شوند. به دیگر سخن، هنگامی که شعر از اندیشه‌ای فراگیر خالی می‌شود، جوهره اصلی خود را ازدست می‌دهد. در دیوان‌های سبک

هندی، تصاویر متنوع و زیبایی می‌توان یافت. بسامد این گونه تصویرآفرینی‌ها به حدی است که به جرأت می‌توان ادعا کرد که تنها در دیوان صائب، به اندازه چندین شاعر پر کار ایماژ بکر و تازه آفریده شده‌است. اما «این تصاویر و مضامین غریب و زیبا، فاقد آن ایده فراگیری است که محصول جهان‌بینی و نوع نگرش شاعر به انسان و هستی باشد تا بتواند مضامین و نوع نگرش شاعر را جهت دهد.» (حسن‌پور آلاشتی، ۱۳۸۴: ۱۶۸) به نظر می‌رسد از این هم باید فراتر رفت و با شبلی نعمانی - محقق بزرگ و سبک‌شناس ارزنده هندی - هم‌کلام شد که بسیاری از تصویرآفرینی و مضمون‌یابی‌ها در آثار شاعران این سبک، نقش زیباشناختی آشکاری در شعر ندارند. عین گفته او چنین است:

غالب نکته‌آفرینی متأخرین از این قسم است و اکثر تخیلی که بر تناسب لفظی یا ایهام مبتنی است، بی‌کار و بی‌اثر می‌باشد و اگر آن اشعار که نمونه نازک‌خیالی پنداشته شده‌اند، به زبان‌های دیگر ترجمه شوند، این تخیل به یکباره عاطل و باطل خواهد گردید. (شبلی نعمانی، ۱۳۳۸: ج ۴، ۱۸۹)

شاعران سبک هندی - چه شاعران بومی فارسی‌گوی هندوستان و چه شاعران ایرانی مهاجر یا نسل‌های دوم و سوم ایرانیان مقیم هند - نتوانسته‌اند از مبانی اندیشه و تفکر هندی در باروری اندیشه و نوع و کیفیت نگرش به هستی، بهره لازم را ببرند. حتی یافته‌های پاره‌ای از محققان درباره بیدل دهلوی که خواسته‌اند ریشه‌های فلسفه هندی را در مثنوی‌های او بیابند، محل تردید است (← شفیع کدکنی، ۱۳۸۵: پاورقی ۸۶ - ۸۵) به عبارت دیگر، جغرافیای فرهنگی جدید با آن همه غنای اسطوره‌ای و فلسفی، اثر چندانی در ذهن و زبان آنها به‌یادگار نگذاشته‌است. دلایل این امر باید به‌دقت کاویده شود. در این زمینه، چند فرضیه می‌توان مطرح کرد که صحت و سقم آنها باید با مراجعه به میراث ادبی و تاریخی این دوره مشخص شود.

فرضیه اول

افول مبانی فکری و عرفانی اصیل که بعد از حملات مغول در ایران آغاز شده بود، در دوره صفویه نه تنها رو به بهبودی نگذاشت، بلکه با سیاست ویژه دولت‌های صفویه رو به وخامت نهاد. ذهنیت شاعرانی که در این دوره می‌زیسته‌اند، خواه‌ناخواه محصول چنین دوره‌ای است. توجه شاعران این دوره بیش از آنکه به امور بنیادین باشد، به پدیده‌های سطحی و امور نازل جلب می‌شده است. به نظر می‌رسد که در قضاوت و

ارزشگذاری آثار ادبی یک دوره یا حتی یک شاعر خاص نباید زمینه‌های تاریخی آنها را نادیده گرفت. اگرچه نبوغ و استعداد افراد را در کسب اعتبار ادبی نباید از نظر دور داشت، استقلال و نبوغ فردی شاعر و نویسنده نیز در یک بستر اجتماعی و فرهنگی مجال بروز پیدا می‌کند. هرچه این بستر غنای بیشتری داشته باشد، امکان پرورش نوابغ ادبی در آن بیشتر است. لذا باید گفت متنی که شاعر و نویسنده خلق می‌کند، «همواره بخشی از نظام وسیع‌تر فرهنگی، سیاسی، اجتماعی و اقتصادی است» (برتنس، ۱۳۸۴: ۲۰۵) که او در آن زندگی می‌کند و به همین دلیل باید گفت هر شاعری، فرزند زمانه خویش است. اگر زمانه او عمق و عظمت زیادی داشته باشد، ذهنیت او و به تبع آن هنرش نیز متعالی خواهد بود. بنابراین، پستی و بلندی کار شاعران یک دوره ادبی را هر چه باشد نمی‌توان بدون در نظر گرفتن زمانه و عوامل تأثیرگذار فرهنگی ارزیابی کرد. شاعران سبک هندی نیز محصول بسترهای فرهنگی و اجتماعی خویش هستند. آنان بی‌آنکه بر این امر اشراف داشته باشند، جهان را به قد و قواره قامت زمانه خویش بریده‌اند؛ چنان‌که در پاره‌ای از رهیافت‌های نقد ادبی سال‌های اخیر، از جمله «تاریخگرایی نو» و «ماتریالیسم فرهنگی»، بر این امر تأکید می‌شود که «سوژه‌ها نمی‌توانند از زمان خود فراتر روند، زیرا در افقی فرهنگی زندگی و کار می‌کنند که بر ساخته‌ایدولوژی و گفتمان‌ها است.» (همان، ۲۱۴)

صحت این فرضیه هنگامی قوت می‌گیرد که در دیوان‌های شعری شاعرانی که زندگی خود را تنها در ایران به سر آورده‌اند نیز با اندیشه‌ای قوی مواجه نمی‌شویم. به‌طور کلی، شاعران این عصر، در تولید اندیشه، کارنامه موفق‌تری نداشته‌اند؛ زیرا توجه صرف به مضمون‌یابی و باریک‌خیالی در آفرینش تصویرهای تازه، مجال اندیشیدن و نیز تجربه‌کردن را به آنها نمی‌داد. البته کشف مضمون و تصاویر تازه، بدون غرق‌شدن و مطالعه دقیق دیوان‌های شاعران گذشته ممکن نبود. بنابراین، همه توجه این شاعران از معنای زندگی، جهان و انسان، به جست‌وجو در لابه‌لای اشعار دیگران جلب می‌شد. در بازخوانی شعر گذشتگان نیز مبانی فکری و اندیشه‌های بنیادی آنان برای شاعران این دوره جذابیتی نداشته، لذا میزان تأثیرپذیری این شاعران از قله‌های ادب فارسی از جمله رودکی، فردوسی، ناصر خسرو، سنایی، عطار، مولانا و حافظ - به‌ویژه اندیشه‌های آنان - بسیار ناچیزتر از شاعران تکنیک‌محوری مانند نظامی و خاقانی است. استاد شفیعی کدکنی به این مسئله به خوبی اشاره کرده‌اند. عین گفتار ایشان چنین است:

... گویا چشم‌انداز جمال‌شناسی اینان [شاعران و منتقدان سبک هندی] چنین است که زیبایی را فقط در همان حال و هوای عصر خویش بجویند که شعر صنعت و مراعات نظیر و مقابله و تصویرهای انتزاعی است؛ به همین دلیل گاهی که از قدما شاهد می‌آورند، از شعر حکیم نظامی بیشترین نمونه‌ها را ارائه می‌دهند، زیرا نظامی، در مبانی جمال‌شناسی شعرش، به بعضی از اصول سبکی اینان نزدیک است. اینان نه تنها ملاک نقد و استناد شعری را بر این‌گونه سلیقه‌ای استوار کرده‌اند، بلکه در گزیده‌هایی هم که از شعر فارسی، از آغاز تا عصر خود، ترتیب داده‌اند، بیشترین حجم انتخاب را بر همین مبانی جمال‌شناسی انتخاب کرده‌اند و جای دریغ است که از شعر طبیعی و لطیف دوره‌های آغازی زبان فارسی، شعر عصر منوچهری و رودکی و فردوسی مطلقاً لذت نمی‌برده‌اند و طبعاً کمترین نمونه‌ای از آن استادان ارائه نمی‌دهند. گویا جامعه‌ای که به لحاظ تفکر فلسفی و جهان‌بینی، بیمارگونه می‌زیسته است، در خود استعداد التذاذ از آن گونه هنری را نداشته است و نمی‌توانسته است از هنر دوران سلامت عقلی جامعه - هنر دوران فردوسی و ناصر خسرو - لذت ببرد. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۴۲ - ۴۱)

بنابراین می‌توان گفت دلیل چنین رویکردی، در انحطاط فکری فراگیری ریشه داشت که به مثابه «هژمونی» مسلط عمل می‌کرد (← مکاریک، ۱۳۸۴: ۴۶۸-۴۶۶) و پیداست مردمی که غرق در عصر بی‌خردی باشند، نمی‌توانند از متون خردگرا بهره‌ای لازم را ببرند و خود نیز به خلق چنین متن‌هایی متمایل نمی‌شوند. به نظر می‌رسد این اصلی جهان‌شمول است که هرگاه در جوامع بشری، عنصر خرد و آگاهی تضعیف شده، ارزش‌ها و معیارها به سمت صورت‌گرایی متمایل شده‌است و مردم این دوره‌ها بیش از آنکه از کشف دنیاهای تازه و تفکرات نوآیین لذت ببرند، خود را به اموری تفننی سرخوش می‌دارند.

فقدان اندیشه، در سبک هندی، خود را در نوع زبان و شیوه بیان شاعران آن در طرح مضامین عادی و گاه پیش‌پافتاده نمایان کرده‌است. از آنجا که اغلب این شاعران، جهان‌بینی ویژه و تعریف‌شده‌ای نداشته‌اند، برای جبران این نقیصه، به بازی بی‌پایانی از کشف روابط دور و دراز اشیا با یکدیگر و نیز خلق زبانی دشوار روی آورده بودند. آنها این رسالت بدیهی شاعرانه را فراموش کرده بودند که هنرمند باید «امور غیرمعمول» را در زبان و کلامی معمول بیان کند، چنان‌که همه شاعران بزرگ این‌گونه عمل کرده‌اند، به‌عنوان نمونه، عارفانی مانند مولانا - چنان‌که خود اعتراف کرده‌اند - برای بیان تجارب عرفانی و کشف و شهودهای ویژه‌ای که از سر می‌گذرانیده‌اند، کلمه‌ای در اختیار نداشته‌اند، آنان با وجود این، زبان آنان، نمونه‌اعلای سلاست و سلامت در زبان فارسی است. اگر فهم شعر آنان دشوار می‌نماید، به دلیل تعقیدات زبانی نیست، بلکه ماهیت تجربه آنان خارج از سنخ تجربیات معهود

خوانندگان عادی است. اما ابهام موجود در شعر شاعران سبک هندی، زاییده بازی تفننی زبانی و بیانی آنها است و حال آنکه ماهیت تجربیات ادبی‌شان آشنا است. شاعران گذشته، فضا و اندیشه‌های بیان‌ناپذیر را به سحر زبان خود قابل فهم کرده‌اند ولی این شاعران، امور عادی را از دسترس فهم خواننده دور کرده و عاری بودن خود را از اندیشه‌های متعالی، در پشت ابهام تصنعی نهان داشته‌اند. لذا می‌توان با شوپنهاور هم‌عقیده شد که شاعر و نویسنده‌ای که «حرفی» برای گفتن داشته باشد، «همواره نظرات خود را به ساده‌ترین و صریح‌ترین شکل [ممکن] بیان می‌کند؛ زیرا مایل است خواننده را در آن ایده‌ای که در سر دارد، سهیم سازد و نه در هیچ چیز دیگر. بنابراین، با بوالو هم‌رأی خواهد بود که: افکار من همه جا روی به سوی روشنی روز دارند و شعر من همواره حرفی دارد، چه خوب و چه بد، حرفی دارد.» (شوپنهاور، ۱۳۸۶: ۱۵۲) اوج کار شاعران سبک هندی در خیال‌بندی، به آفریدن معماوارهای ادبی می‌انجامد؛ معماهایی که یا فاقد معنا هستند و یا معنایی درخور توجه ندارند و چیزی که نصیب خواننده می‌شود، تنها اعجابی است که بعد از رازگشایی از صورت طلسم‌گونه آنها به او دست می‌دهد. اشعار فاقد معنایی که در دیوان‌های شاعران گمنام و مطرح این دوره آمده است و منتقدانی نیز تلاش کرده‌اند معنایی برای آنها بتراشند، چه اندازه با سخن نغز همین فیلسوف آلمانی مناسبت دارد. او آثاری از این دست را شبیه لکه‌هایی بر دیوار می‌داند که فاقد شکل معناداری هستند و تنها «آن کس که بر سبیل اتفاق نسبت به آنها دچار وسواسی بیمارگونه گشته، می‌تواند شکل‌هایی تخیل کرده و ببیند؛ دیگر مردم، تنها لکه می‌بینند.» (همان، ۱۶۲) حکم قاطعی که استاد شفیعی کدکنی، بی‌واهمه درباب بیدل دهلوی داده‌است، وزن ادبی دیگر شاعران این سبک را می‌تواند مشخص کند. او می‌گوید:

بیدل همه کوشش خود را صرف اعجاب خواننده می‌کند و می‌کوشد که او را هرچه بیشتر از میدان اصلی تداعی‌ها و خیال‌های رایج به‌دور ببرد، به جایی که هنگام بازگشت، خواننده جز تعجب و حیرت، ارمغانی دیگر از این سفر با خویش همراه نیاورد. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۱۸)

اما اوج افول فکر و اندیشه در این دوران را هنگامی می‌توان به‌عریانی تماشا کرد که اغلب منتقدان روزگار، اشعار فاقد معنای شاعرانی مانند جلال اسیر، عبداللطیف‌خان تنها و زلالی خوانساری را ارج و قربی تمام می‌نهادند و هرگاه که خود معنای اشعار آنان را متوجه نمی‌شدند، آن را بر قصور عقل و فهم خود منتسب می‌کردند؛ برای نمونه، خوشگو درباره شعر میرزا جلال اسیر و عداللطیف‌خان تنها می‌گوید: «مخفی نماند که ابیات مخلقه

(مشکل) این عزیزان که فهمیده نمی‌شود، از قصور ذهن ماست و آلاً این همه خود از کجا به هم می‌رسند.» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۳۳؛ به نقل از مردم دیده، ۹۶) در این دوره، تعداد منتقدان آگاهی مانند خان آرزو زیاد نبوده است که به فراست مثال‌زدنی، شعر این عده را از جنس «لفظ موهوم» می‌دانست. (همان، ۳۲)

فرضیه دوم

شاید یکی از دلایل عدم بهره‌گیری از فلسفه و تفکر هندوان آن باشد که شاعران ایرانی مانند اسلاف قبل از اسلام، خود به این فلسفه به عنوان امری گنگ نگاه می‌کردند. به این مسئله گوته - شاعر آلمانی - در دیوان شرقی - غربی اشاره کرده است؛ البته روی سخن ایشان درباره دوره ایران قبل از اسلام است:

اگر بخواهیم ارزیابی صادقانه‌ای از شعر مشرق‌زمین، به‌ویژه ایران ادوار سپسینه، داشته باشیم و در تخمین چندوچون آن بهای تلخکامی و شرمندگی آتی خود به راه گزاف نرویم، باید بینیم که اساساً شعر راستین و ارزشمند در آن روزگار در کجا یافت می‌شده است. از غرب که نمی‌نماید چیز زیادی حتی به همسایه نزدیک شرقی [منظور روم شرقی، یعنی قسطنطنیه، است] رسیده باشد. نگاه‌ها بیش از همه متوجه هندوستان بود. ولی از آنجا که آن کیش دیوانه و هیولایی، در چشم پرستندگان آتش و عناصر، و آن فلسفه گنگ در نگاه مردانی از اهل زندگی عاری از تکلف، هرگز نمی‌توانست پذیرفتنی باشد، لذا از این دیار توشه‌ای را برگرفتند که همیشه خوشایند همه انسان‌ها است. (گوته، ۱۳۸۳: ۲۳۹)

به نظر می‌رسد که حق به جانب او است؛ زیرا در همان دوره، بیشتر قصه‌های حکایت‌گون روشن هندوان مانند بیدپای و کلیله و دمنه، توجه ایرانیان را به خود جلب کرد و اسطوره‌ها، ادیان و نگرش فلسفی این قوم از دسترس آنان به‌دور ماند. بنابراین بعید نیست شاعرانی که از ایران به هند قدم می‌گذاشته‌اند، تصور نمی‌کردند که آیین‌های متنوع مذهبی و گرایش‌های عرفانی و فلسفی آنان، عناصری مفید داشته باشد. اگر شاعران این دوره به این اصل اساسی هنر و شعر توجه می‌کردند که هر زمان، مکان و انسانی، عوالم مقالی جداگانه‌ای دارد و چون میدان تجربه و دریافت او از هستی متفاوت از دیگری است، پی می‌بردند که هند با آن همه عظمت، دیرینگی و وسعت جغرافیایی و نیز تنوع فرهنگی خود می‌تواند تغذیه‌کننده ذهن و زبان آنان باشد. شاعران سبک هندی، با غفلت از این اصل، شعر خود را از اصل حیاتی هنر، یعنی «تناسب با زندگی واقعی» هنرمند، محروم کردند.

هرچه سرسپردگی‌شان در گام نخست به سنت ادبی ایران بیشتر شد، از هنر اصیل فاصله گرفتند؛ و در گام دوم نیز به بهانه تازه‌گویی، بیش از پیش از میدان هنر واقعی به‌دور افتادند. توضیح آنکه شاعران ایرانی مهاجر به این دلیل که با مخاطبان جدید سروکار داشتند، بیان مضامین و اندیشه‌های شاعران سلف هموطن خویش را برای این مخاطبان جدید اوج خلاقیت می‌دانستند. به همین دلیل، دوره اول سبک هندی را باید دوران بازخوانی سنت ادبی ایران - به‌خصوص سبک عراقی - دانست. اما همین که این مخاطبان تشنه و هنرشناس با دیوان‌های شعری شاعران بزرگ فارسی آشنایی بهتری کسب می‌کنند، متوجه تکراری بودن مضامین این شاعران می‌شوند و اعتراض‌ها آغاز می‌شود؛ و دامنه ایرادها تا آنجا پیش می‌رود که در بین شاعران و منتقدان این مسئله مطرح می‌شود که آیا «مضامین» پایان‌پذیرند یا یک مضمون را به طرق مختلف می‌توان موضوع شعر قرار داد. یک نمونه از این اعتراضات، پیرامون شعر صائب - قوی‌ترین شاعر این سبک - و کیفیت جواب او به این اشکال، در زیر نقل می‌شود:

آورده‌اند که روزی صائب در مجلس ظفرخان احسن شعر می‌خواند و از چهار سوی مجلس او را آفرین می‌گفتند. جوانی کشمیری که به علت مشایخه گرفتار بود، گفت: «شعرای زمان ما را غیر تبدیل و تغییر حروف، کاری دیگر باقی نمانده است که پیشینیان همه مضمون‌های رنگین بسته‌اند و رفته‌اند». صائب بالبداهه این بیت را خواند:

اهل دانش جمله مضمون‌های رنگی هست مضمون نیسته بند تنبان شما

(فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۰۵؛ به‌نقل از تذکره حسینی، ۱۹۰)

به‌انصاف باید گفت که هرچه نظر این جوانک ناشناس و گمنام استحکام و قوت منطقی دارد، در آن سوی، پاسخ شاعری مفلک مانند صائب از هر برهان و استدلالی عاری است. پس از این مرحله است که شعرای این عصر تلاش می‌کنند خطوط ارتباطی آثار خود را با اشعار شاعران قدیم پنهان سازند و بر دامنه غریب‌گویی و بیگانه‌گردانی از مضامین و تصاویر معهود شعر فارسی می‌افزایند. اگر گام نخست، تقرب به سنت بود، این مرحله آغاز فاصله‌گیری از سنت محسوب می‌شود؛ فاصله‌ای که در نهایت به گسستی جدی می‌انجامد و اشعاری گنگ و نارسا آفریده می‌شود. توجه افراطی شاعران سبک هندی به «تصویر» و «مضمون‌آفرینی»، شعر آنان را از دیگر عناصر شعری مانند عاطفه و اندیشه تاحد زیادی محروم کرد و این قاعده‌ای که استاد شفیع کدکنی مطرح کرده است، به‌نظر درست می‌آید. او می‌گوید:

«ملاک شعر ضعیف و قوی و متوسط در همین است که بعضی از تمام عناصر یا بیشتر عناصر به قوت برخوردارند و بعضی از یک عنصر و بعضی از تمام عناصر بهره کم دارند و بدین گونه است که وقتی بینش یک بعدی اهل ادب سبب می شود یکی از این عناصر جای بقیه را بگیرد، شعری مد روز یا قرن می شود و بعد که عنصر دیگری تجدید حیات کرد، آن نوع شعر مورد استهزا قرار می گیرد. قیاس شود با عقیده شعرای قاجاری در باب سبک هندی و باز عقیده ما در باب آنها.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: پاورقی ۸۶)

ایشان همین نکته را در مقدمه شاعر آینه‌ها صراحتاً درباره سبک هندی و به‌ویژه بیدل دهلوی یادآوری می‌کنند. (← شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۱۷)

بنابراین، با ذهن‌گرایی افراطی شاعران سبک هندی و خلق تصاویر دور از ذهن، بُعد اساسی و واقعی شعر، یعنی «اندیشه و عاطفه»، رو به سستی گرایید و اشعار انتزاعی و هم‌آلود، دیوان‌های شعری آنان را پر کرد؛ حال آنکه:

بی‌گمان مهم‌ترین عنصر شعر که باید دیگر عناصر در خدمت آن باشند، همین عنصر عاطفه است که زندگی و حیات انسانی را در صور مختلف خود ترسیم می‌کند. باید این عنصر بر دیگر عناصر فرمانروا باشد؛ یعنی آنها در خدمت این عنصر باشند نه اینکه عاطفه در خدمت آنها، چرا که شعر چیزی نیست مگر تصویری از حیات. آنجا که عاطفه نباشد، پویایی حیات و سریان زندگی وجود ندارد و درحقیقت شعر بی‌عاطفه، شعری است مرده و هر قدر عناصر دیگر در آن چشمگیر باشند، نمی‌توانند جای ضعف و کمبود حیات را در آن جبران کنند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۸۹ - ۸۸)

در مجموع می‌توان گفت که شعر سبک هندی، از تجربیات ناب ادبی - یعنی کشف و شهود هنری - چندان بهره‌ای ندارد، اگر پاره‌ای از غزل‌های صائب و بیدل را استثنا کنیم (هرچند که تعداد این گونه غزل‌ها در دیوان همین دو نیز زیاد نیست). سایر شاعران این سبک، بر اساس عنصر خودآگاه و با اندیشه‌ای پیشینه شعر می‌گویند. تلاش برای یافتن مضمون و تصویر تازه یا به تعبیر خود این شاعران «خیال‌بندی»، بدون «عنصر آگاهی» امکان‌پذیر نیست. حال آنکه می‌دانیم هنر اصیل عموماً از طریق نفوذ شاعر و نویسنده در ضمیر ناخودآگاه فردی و جمعی آفریده می‌شود؛ زیرا:

ناخودآگاهی منزلگاه ایده‌های بنیادینی است که مغز و هسته کار اصیل را شکل می‌دهند. تنها آنچه فطری است، اصیل است و لایزال؛ و هر کس که می‌خواهد، چه در زندگی معمولی و چه در ادبیات یا هنر، به جایی برسد، باید بدون درک قوانین از آنها پیروی کند. (شوپنهاور، ۱۳۸۶: ۲۴۲)

البته نبود تجربیات اصیل و اندیشه منسجم در نزد شاعران سبک هندی، به صورت پوشیده در ساختمان شعر آنان نیز نمایان است. در دیوان‌های شعری این دوره، کمتر غزلی می‌توان یافت که انسجام معنایی استواری داشته باشد و بسیار اتفاق می‌افتد مضامینی متضاد، حتی در یک غزل، بروز و ظهور می‌یابد که در محور عمودی ابیات کمترین پیوند معنایی با یکدیگر ندارند.

فرضیه سوم

به نظر می‌رسد شاعران ایرانی مهاجر و مقیم هند، ارتباط و تعاملی با بومیان هند نداشته‌اند، به این دلیل ساده که به احتمال، مسلمانان هند در یک نظام بسته فرهنگی می‌زیستند و خود را به‌عمد از نفوذ هندوها برکنار نگه داشته بودند و از آنجا که شاهان، وزیران و حکام محلی پشتیبان شاعران فارسی‌گوی، همگی یا اغلب مسلمان بوده‌اند، ناآشنایی شاعران با ادیان دیگر هندی و سنت‌های فکری آنان، امری شگفت نخواهد بود. اگر این فرضیه درست بوده باشد، می‌توان گفت دربارهای هندی به لحاظ فرهنگی و گفتمان دینی و ادبی حاکم بر آنها، با دربارهای پادشاهان ایرانی چندان تفاوتی نداشت و به‌رغم تغییر جغرافیا، شاعران فارسی‌گوی هند، وارد فضاهای گفتمانی تازه‌ای نمی‌شدند و اشعار خود را با همان انگاره‌های دینی، عرفانی و فلسفی - کلامی و حتی با همان موتیوهای ادبی رایج می‌آفریدند. این فرضیه باید با مراجعه به متون تاریخی و ادبی درجه اول - مانند نسخ خطی فراوانی که در کتابخانه‌های شبه‌قاره وجود دارد - بیشتر کاویده شود.

فرضیه چهارم

به نظر می‌رسد شاعران ایرانی یا هندیان فارسی‌گو، به فرهنگ و ادب ایران در هیئت «فرهنگی دارای اتوریته و خودکفا» از هر فرهنگ دیگر نگاه می‌کردند و لذا به فکرشان نمی‌رسید که هیچ فرهنگی بی‌نیاز از فرهنگ‌های دیگر نیست. اگر این فرضیه تاحدی درست باشد - که نشانه‌های آن در متن‌ها و اشعار شاعران این دوره به‌وفور آمده است - نشان می‌دهد در دوره مورد بررسی ما، «گفتمان فرهنگی» اصیل بین فرهنگ ایران و هند برقرار نشده است، زیرا شاعران ایرانی با این پیش فرض به هند سفر می‌کردند که حامل اندیشه‌های تمام‌عیار، بی‌نقص و کامل هستند و متأسفانه به‌مرور زمان برای خود شاعران هند نیز چنین تصور باطلی ایجاد شده بود. دو فرهنگ وقتی می‌توانند برای یکدیگر سودمند

باشند که باب مفاهمه و گفت‌وگوی متعادل و برابر را در برابر هم گشوده باشند. اگر یکی از طرفین، دچار رعونت فرهنگی باشد و خود را بی‌هیچ دلیل قانع‌کننده‌ای برحق بداند، در درجه اول خود و در درجه بعد طرف مقابل خود را از ثمرات ارتباط و تعاملی سازنده بی‌نصیب می‌کند. همچنین، اگر در برابر فرهنگ مهاجم، آن دیگری راه تسلیم محض را در پیش نگیرد و به قصد حفظ هویت خود و استفاده از مزایای فرهنگ رقیب تلاش کند، باز هم ثمراتی نصیب هر دو خواهد شد. اما به نظر می‌رسد بین ایرانیان مهاجر و ساکنان هند، هیچ‌یک از روابط مذکور برقرار نبوده است. برای اثبات این فرضیه، تنها به یک نمونه اشاره می‌شود: منیر لاهوری، در اثر ارزشمند خود، *کارنامه منیر*، به نکاتی درباره اوضاع و احوال حاکم بر جامعه ادبی هند آن روزگار اشاره کرده است که فرضیه چهارم ما را به روشنی تأیید می‌کند. او دلایل مقبولیت و پذیرش شعر یک شاعر از طرف سخن‌سنجان، حاکمان و خوانندگان عادی را بدین گونه برمی‌شمارد:

امروز کسی سخنش مقبول می‌افتد که چهار صفت داشته باشد: پیری، بلندآوازی، توانگری و ایرانی‌بودن؛ اما من جوانِ مفلس و گمنامِ هندی‌نژادم، کسی سخنم را به جویی نمی‌خرد. شاعر ایرانی اگر صدبار در فارسی خطا کند، بر او خرده نمی‌گیرند... باید خود را به مرز خراسان منسوب ساخت تا شعرم را بپذیرند و اگر به صداقت بگویم که اهل هندم، این سیه‌کاران، زمین سخنم را به خاک سیاه برابر می‌کنند. (فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۱۷؛ به نقل از *کارنامه منیر*، ۲۷)

غلبه چنین نگاه و نگرشی کافی بود تا هر دو گروه - ایرانی و هندی - را از جوهره هنر و شعر اصیل دور کند؛ و در نتیجه، هر دو گروه، از زندگی پیرامون خود و جهانی که در آن زندگی می‌کردند، غفلت نکردند و سرانجام به وادی «تقلید» و «الگو برداری» بی‌مورد از سنت ادبی ایران در غلتیدند یا به بهانه تازه‌گویی، به دامن مهمل‌گویی‌های افراطی کشیده شدند.

اقتدا به شاعران مهاجر ایرانی در هند و چند شاعر به نسبت شاخص در ایران، شعر این دوره را به مدزدگی دچار کرده است. این امری بدیهی است که در فضای ناسالم فرهنگی، امواجی به‌ناروا به‌راه می‌افتد و بیهوده افرادی بزرگ داشته می‌شوند و شاعران و نویسندگان نوپا بدون آنکه خود بدانند، به پیروی کور از چند چهره شاخص مبادرت می‌ورزند. نتیجه عینی و سریع این وضعیت، سلب «استقلال هنری» از شاعران و نویسندگان و تولید آثاری یکدست، مشابه و ملال‌آور است. در این حالت، هنرمندان به جای تأمل در ذات زندگی و غرق شدن در تجربیات فردی، در بطن آثار دیگرانی که می‌پندارند «الگوی ادبی» پذیرفته شده‌ای هستند، غرق می‌شوند و «سبک فردی» را رها می‌کنند و به سبک دیگران سخن

می‌گویند. بنابراین، در بسیاری موارد، علاوه بر اینکه هنر آنان فاقد هرگونه اصالت ادبی است، به شدت به هم مانده و خسته‌کننده می‌شوند.

نتیجه‌گیری

آنچه در این مقاله آمده است، به هیچ‌وجه به معنای نادیده‌انگاشتن ارزش‌های ادبی شاعران سبک هندی نیست؛ بلکه طرح چند فرضیه است که باید درستی یا نادرستی آنها با مذاقه در دیوان شعرای این عصر و نیز کتب تاریخی اثبات شود. هدف اصلی این نوشتار آن بود که نظر خوانندگان گرامی را به این مهم جلب کند که هر دوره‌ای از ادبیات و شکل‌گیری نظام ادبی، در بستر تحولات سیاسی، اجتماعی و فرهنگی به وجود می‌آید و تک‌تک شاعران و سبک فردی و دوره‌ای آنان رنگ و روی عصر آنها را خواهد داشت. چنان‌که گذشت، عصر صفوی مانند دوره‌های قبل از خود که با حمله مغول آغاز شده بود، غرق در انحطاط فکری و ادبی بود. دولت‌های صفوی که یکی پس از دیگری آمدند، نه تنها بر این انحطاط فائق نیامدند، بلکه بر دامنه و عمق آن افزودند. فرضیه‌هایی برای تعلیل تداوم انحطاط مذکور بیان شد و در نهایت این پرسش مطرح شد که چرا با تغییر جغرافیای فرهنگی شعر فارسی از طریق راه‌یافتن به دربارهای امرای هند، نظام ادبی که شاعرانی مانند صائب پی‌افکنده بودند، به بن‌بست رسید. در مجموع می‌توان گفت که تخم بن‌بست را باید در شعر بنیانگذاران این سبک مانند صائب جست‌وجو کرد. اگر صائب با توجه به اقتدار بی‌چون و چرایی که داشت، کمی در زمان، مکان و موقعیت فرهنگی و فرصت‌هایی که برای شعر فارسی فراهم شده بود، دقت بیشتری می‌کرد و با افراط‌کاری در امر مضمون‌یابی، عرصه هنر را به سوی معماوارگی سوق نمی‌داد، چه بسا بعید بود که شاعران نسل‌های بعد سر از بی‌معناسرایی‌های بی‌وجه دریاورند.

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۸۰). *ساختار و تأویل متن*، چ پنجم، تهران: نشر مرکز.
- برتس، یوهانس ویلهلم (۱۳۸۴). *مبانی نظریه ادبی*، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: نشر ماهی.
- جووان ماریا، آنجلو (۱۳۴۹). *سفرنامه‌های ونیزیان در ایران*، ترجمه منوچهر امیری، تهران: خوارزمی.
- حسن‌پور آلاشتی، حسین (۱۳۸۴). *طرز تازه؛ سبک‌شناسی غزل سبک هندی*، تهران: سخن.
- شبلی نعمانی، محمد (۱۳۳۸). *شعرالعجم*، ترجمه سیدمحمدتقی فخرداعی گیلانی، چ سوم، تهران: دنیای کتاب.

- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۰). *ادوار شعر فارسی؛ از مشروطیت تا سقوط سلطنت*، تهران: سخن.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۵). *شاعر آینه‌ها؛ بررسی سبک هندی و شعر بیابان*، چ هفتم، تهران: مؤسسه آگاه.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۵). *شاعری در هجوم منتقدان*، چ دوم، تهران: آگاه.
- شوپنهاور، آرتور (۱۳۸۶). *جهان و تأملات فیلسوف*، ترجمه رضا ولی‌یاری، تهران: نشر مرکز.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۷۰). *تاریخ ادبیات در ایران*، ج ۵/۱، چ ششم، تهران: فردوس.
- طباطبایی، سیدجواد (۱۳۸۶). *دییچه‌ای بر نظریه انحطاط ایران*، چ هفتم، تهران: نشر نگاه معاصر.
- فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۸۵). *نقد ادبی در سبک هندی*، چ اول، تهران: سخن.
- گوته، یوهان ولفگانگ فون (۱۳۸۳). *دیوان شرقی - غربی*، ترجمه محمود حدادی، تهران: نشر بازتاب نگار.
- مکاریک، ریما ایرنا (۱۳۸۴). *دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگاه.
- نوابی، عبدالحسین (۱۳۶۴). *ایران و جهان از مغول تا قاجاریه*، تهران: نشر هما.
- هوی، دیوید کوزنز (۱۳۷۸). *حلقه انتقادی*، ترجمه مراد فرهادپور، چ دوم، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

Peck, John and Coyle, Martin (2007). *Literary Terms and Criticism*, Third edition, New York: Palgrave Macmillan.

Steiner, George (2002). *Grammars of Creation*, By Faber and Faber Limited 3 Queen Square London, WC1N 3 AU.