

## بررسی تطبیقی «نوروزی‌نامه»ی عشقی و «نوروزیه»ی لاهوتی

باقر صدری‌نیا\*

دانشگاه تبریز

### چکیده

با وجود پژوهش‌های سودمند در زمینه‌ی شعر و ادب عصر مشروطه، هنوز بسیاری از جزئیات و جوانب آن، به‌درستی بررسی و گزارش نشده است. دو سروده‌ی «نوروزی‌نامه‌ی» میرزاده‌ی عشقی (م ۱۳۰۳ش) و «نوروزیه‌ی» ابوالقاسم لاهوتی (م ۱۳۳۶ش) از جمله آثار این دوره است که تا به امروز، کم‌تر در دایره‌ی توجه و تحقیق پژوهندگان ادبیات معاصر قرار گرفته است. این دو شعر که از وزن، قالب و نظام قافیه‌آرایی واحدی برخوردارند، در ایام مهاجرت سرایندگان آن‌ها به سرزمین‌های عثمانی در جریان جنگ جهانی اول و در استانبول، سروده شده‌اند. هر دو شعر در عین بهره‌مندی از وجوه مشترک صوری، محتوایی، شأن نزول و موقعیت تاریخی و جغرافیایی سرایش، تمایزهای درخور اعتنایی با یکدیگر دارند که بررسی و مقایسه‌ی آن‌ها را الزام می‌کند. از میان این دو شعر به‌ویژه «نوروزی‌نامه‌ی» عشقی، از حیث اشتغال بر نخستین بارقه‌های نوگرایی، میزان گسست از سنت رایج ادبی و نیز برخوردارگی از صبغه‌ی رمانتیک، واجد اهمیت خاصی است. شعر لاهوتی نیز که یک سال پس از شعر عشقی، به مناسبت فرارسیدن نوروز ۱۲۹۸ش / ۱۳۳۷ق و به افتخای آن سروده شده است، علاوه بر جنبه‌های بلاغی، از نظر وقوف به دیدگاه سیاسی-اجتماعی و تلقی میهنی شاعر در آن برهه از حیات وی و نشان دادن سیر تحول اندیشه‌ی او، شایسته‌ی تأمل و بررسی است. در این مقاله ضمن مقایسه‌ی این دو اثر و تبیین موارد اشتراک و تمایز آن‌ها، وجوه بلاغی و میزان گسست هریک از آن دو از موازین سنت ادبی، مطالعه خواهد شد و درون‌مایه‌ی آن‌ها با توجه به زمینه‌های سیاسی و اجتماعی و گفتمان رایج در آن مقطع تاریخی، مورد تحلیل قرار خواهد گرفت.

\*دانشیار زبان و ادبیات فارسی baghersadri@yahoo.com

واژه‌های کلیدی: درون‌مایه، ساختار، لاهوتی، میرزاده‌ی عشقی، نوروزی‌نامه، نوروزیه.

#### ۱. مقدمه

ادبیات عصر مشروطه چنان با رخ‌دادهای سیاسی و اجتماعی روزگار، گره خورده است که بررسی مسایل و موضوعات صرفاً ادبی این دوره نیز بدون عطف توجه به حوادث سیاسی و اجتماعی، بر بنیان سنجیده‌ای استوار نخواهد بود؛ از این‌رو به منظور بحث درباره‌ی دو منظومه‌ی «نوروزی‌نامه‌ی» میرزاده‌ی عشقی و «نوروزیه‌ی» لاهوتی و تبیین و توضیح ابعاد گوناگون آنها، ناگزیر باید برخی از حوادث و رخداد‌های آن روزگار را از نظر گذراند تا ضمن نشان دادن زمینه‌ی سیاسی، اجتماعی و جغرافیایی تاریخی سرایش آن‌ها، بتوان ابعاد محتوایی و صوری آن دو منظومه را با وضوح افزون‌تری بررسی و گزارش کرد.

چنان‌که در کتاب‌های تاریخ و خاطرات رجال و بازی‌گران عرصه‌ی سیاسی عصر مشروطه به تفصیل آمده است (ر.ک: کسروی، ۱۳۸۴: ۵۲۲ به بعد؛ دولت‌آبادی، ۱۳۷۱، ج ۳: ۲۹۱ به بعد؛ مکی، ۱۳۶۳، ج ۱: ۴۳۵ به بعد و قس: بهار، ۱۳۷۱، ج ۱: ۱۴-۲۳)، با وجود اعلان بی‌طرفی ایران در جنگ جهانی اول، دامنه‌ی این جنگ ویران‌گر به سرزمین ما کشیده شد و مناطق مختلف کشور، به‌ویژه غرب، شمال غرب و جنوب ایران به عرصه‌ی تاخت‌وتاز لشکریان روس و انگلیس از یک‌سو و عثمانی و آلمان، از سوی دیگر مبدل گردید. با پیش‌روی سپاه روس به سوی تهران، استقلال سیاسی کشور در معرض خطر جدی قرار گرفت و متولیان امور بر آن شدند تا با انتقال پایتخت از تهران به اصفهان، از فروپاشی استقلال سیاسی ایران جلوگیری کنند. گرچه این تصمیم سرانجام عملی نشد، متعاقب آن، بسیاری از آزادی‌خواهان و ملیون ایران که در صف‌آرایی‌های قدرت‌های جهانی، هواخواه جبهه‌ی عثمانی - آلمان بودند، تهران را ترک گفتند و به مناطق غرب کشور، عزیمت کردند و با تشکیل کابینه‌ی دولت دیگری به ریاست نظام‌السلطنه، در صدد سامان‌دادن به نابه‌سامانی‌ها و مقابله با سپاهیان مهاجم روس برآمدند (ر.ک: کسروی، ۱۳۸۴: ۵۸۰) و عاقبت پس از درگیری‌ها و کشاکش‌های بسیار، ناگزیر از ترک خاک ایران و مهاجرت به عراق و سپس به استانبول شدند.

سیدمحمدرضا میرزاده‌ی عشقی (مقتول ۱۳۰۳ش) از جمله‌ی این مهاجران بود. وی که در این هنگام، جوانی بیست و دو ساله بود، در همدان به اردوی مهاجران پیوست و

پس از مرارت‌های بسیاری که گوشه‌هایی از آن را معظم‌السلطنه دولت، ژنرال کنسول وقت ایران در استانبول، به تحریر درآورده است (ر.ک: عشقی، ۱۳۵۷: ۲۷-۲۸)، خود را به پایتخت امپراتوری عثمانی رساند و تا پایان جنگ در این سرزمین اقامت کرد. در این ایام، ابوالقاسم لاهوتی (متوفی ۱۳۳۶ش) نیز پس از متهم‌شدن به قتل یکی از صاحب‌منصبان ژاندارمری و بازداشت و فرار از زندان، به استانبول پناه آورده بود و در این شهر می‌زیست. (ر.ک: آرین‌پور، ۱۳۷۲، ج ۲: ۱۶۹) علاوه بر نزدیکی زادگاه که این دو شاعر همدانی و کرمانشاهی را به هم‌دیگر نزدیک می‌ساخت، خصوصیات مشترک دیگری نیز آن‌ها را به هم پیوند می‌داد؛ هر دو، شاعر بودند، با روحی بی‌قرار و ناآرام و با ماهی‌ای از ماجراجویی؛ هر دو، آرمان‌خواهان پرشوری بودند؛ بی‌آنکه در اوضاع مشوش آن روزگار، از راه و رسم تحقق آرمان‌های سیاسی و اجتماعی، آگاهی درستی داشته باشند. افق فکری آنان نیز با یکدیگر، قرابتی داشت؛ هر دو، در آن سال‌ها دشمن روس و انگلیس بودند و هر دو، گرایش به نوجویی در عرصه‌ی سیاست و ادبیات داشتند؛ با این تفاوت که لاهوتی به سبب اقتضای سن و پیشینه‌ی نسبتاً طولانی شاعری، با دقایق و قواعد شعر کهن، الفت افزون‌تری داشت؛ از این رو به مراتب، سنت‌گراتر از عشقی می‌نمود. تجددطلبی او عمدتاً معطوف به حوزه‌ی سیاست و کم‌تر به شعر و ادب بود؛ چنان‌که تا پایان عمر هم با وجود برخی نوجویی‌های سطحی، هم‌چنان بر موازین سنت، وفادار ماند. غزلیاتی که وی در ایام اقامت در استانبول سروده است، گواه وقوف و پای‌بندی او به سنت‌های ادبی در این سال‌هاست؛ اما عشقی هم در حوزه‌ی سیاست، به نوجویی گرایش داشت و هم در حوزه‌ی شعر و ادب. هرچند این گرایش به ابداع و نوجویی، در طول زندگی او مجال تربیت نیافت، جلوه‌های آن از همان روزگار اقامت در استانبول، چشم‌گیر بود.

در این سال‌ها حضور و اقامت در پایتخت یک امپراتوری در حال اضمحلال که پیش از هر جای دیگر سرزمین‌های مسلمان‌نشین، در معرض وزش تندباد تجدد قرار داشت، خواه‌ناخواه آنان را نیز با دنیای متفاوت و شیوه‌های ادبی تازه‌ای آشنا می‌کرد و در آثارشان انعکاس می‌یافت؛ از جمله، بارقه‌هایی از این شیوه‌های نو را در دو منظومه‌ی مورد بحث این مقاله، می‌توان جست‌وجو کرد.

## ۲. پیشینه‌ی پژوهش

تا آن‌جا که آگاهی ما نشان می‌دهد تاکنون پژوهش مستقلی در زمینه‌ی مقایسه‌ی «نوروزی‌نامه» و «نوروزیه» انجام نگرفته است؛ با این حال، در چندجا به مشابهت و برخی از وجوه مشترک این دو شعر، اشاره شده است؛ از جمله در مقاله‌ای با عنوان «اندیشه‌ی ملیت در شعر ابوالقاسم لاهوتی»، به اقتفا و استقبال این شاعر از «نوروزی‌نامه‌ی» عشقی، اشاره شده است. (صدری‌نیا، ۱۳۷۵: ۱۹۹-۲۰۰) همچنین در مقاله‌ای با نام «پیدایش و تحول شعر رمانتیک در ایران» (صدری‌نیا، ۱۳۸۱: ۲۰۸)، به مناسبت اشاره به ابعاد رمانتیسم «نوروزی‌نامه‌ی» عشقی، تأثیر آن بر «نوروزیه‌ی» لاهوتی، مورد توجه قرار گرفته است. مسعود جعفری نیز در کتاب *سیر رمانتیسم در ایران*، هم به هنگام بحث از شعر لاهوتی و هم در فصل مربوط به بررسی شعر عشقی، متذکر این مشابهت شده، به اقتضای بحث خود درباره‌ی رمانتیسم چند نکته‌ی سودمند را درباره‌ی «نوروزی‌نامه‌ی» عشقی یادآور شده‌اند. (ر.ک: جعفری، ۱۳۸۴: ۹۲، ۹۳، ۱۰۸، ۱۱۱) با این همه، جای مطالعه و بررسی دقیق‌تر ابعاد مختلف این دو شعر همچنان خالی به نظر می‌رسد.

## ۳. ویژگی‌های صوری، تشابه و تمایز دو منظومه

چنان‌که پیش از این اشاره شد، هر دو شعر در موقعیت تاریخی و جغرافیایی مشترکی - سال‌های جنگ جهانی اول و در استانبول - سروده شده‌اند. در این میان، «نوروزی‌نامه‌ی» عشقی از فضل تقدم برخوردار است. عشقی این شعر را در سال ۱۳۳۶ق، پانزده روز پیش از فرا رسیدن نوروز ۱۲۹۷ش، در استانبول سرود و در چاپخانه‌ی کتابخانه‌ی شمس آن شهر چاپ و منتشر کرد. (ر.ک: عشقی، ۱۳۵۷: ۵-۶) یک سال بعد، لاهوتی به استقبال عشقی رفت و با وام‌گرفتن وزن، قالب و نظام قافیه‌آرایی شعر وی، «نوروزیه‌ی» خود را سرود و در جشنی به مناسبت عید نوروز ۱۲۹۸ش، در سفارتخانه‌ی ایران در استانبول، قرائت کرد. (ر.ک: لاهوتی، ۱۳۵۸: ۶۶۹)

هر دو منظومه بر وزن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن و در بحر هزج مثنی سالم، سروده شده‌اند. قالب هر دوی آن‌ها نوعی مسمط است که مصراع‌ی، بندهای آن را از هم جدا می‌کند. تک‌مصراع‌های پایان بندها، دارای قافیه‌ی همسان است؛ با این تفاوت که تعداد بندها و نیز تعداد مصراع‌های هر بند، در آن‌ها یکسان نیست. عشقی

شعر خود را در ۳۲ بند سروده است و اساس هر بند را بر پنج مصراع، نهاده که مصراع ششم، با قافیه‌ی متفاوت آن را از بندهای دیگر جدا می‌کند، حال آنکه سروده‌ی لاهوتی، متشکل از ۱۴ بند و هر بند مشتمل بر نه مصراع، به اضافه‌ی مصراع پایانی است. هر دو شعر چنان‌که جعفری درباره‌ی «نوروزیه»ی عشقی یادآور شده است (جعفری، ۱۳۸۴: ۱۱۰) ساختار قصیده‌وار دارند؛ به این معنی که هر دوی آن‌ها با نوعی تغزل و تشبیب آغاز می‌شوند و سرانجام به گونه‌ای مدح می‌رسند. باین‌حال هر دو منظومه، به‌خصوص «نوروزیه»ی عشقی از حیث نوع توصیف و بیان، با شیوه‌ی قصیده‌پردازی متقدمان، تمایزهای درخور توجهی دارند. علاوه بر این، در هر دوی آن‌ها نوعی گسست از موازین سنت و وجوهی از نوگرایی را می‌توان یافت. دو سروده در عین برخورداری از وجوه تشابه‌گوناگون، از جهات مختلف با یکدیگر تفاوت دارند که در ادامه، به برخی از آن‌ها اشاره می‌کنیم:

### ۳. ۱. گسست از موازین سنت ادبی

گرچه در هر دو منظومه نوعی انحراف و گسست از موازین سنت ادبی دیده می‌شود، میزان این گسست و انحراف در شعر عشقی از جهات گوناگون به مراتب بیش از «نوروزیه»ی لاهوتی است. عشقی آگاهانه در صدد است تا شعری متمایز بسراید و از این رو با آشنایی مجملی که با اشعار نوگرایانه‌ی ترک و احیاناً برخی اشعار فرانسوی دارد، می‌کوشد تا با عدول از موازین سنت ادبی، به سرودن شعری نوآیین و متفاوت، توفیق یابد. عشقی عنوان در مقدمه‌ای که بر منظومه‌ی «نوروزی‌نامه»ی خود نوشته، بر این نکته تأکید کرده است. او این مقدمه‌ی منثور را «روش تازه‌ی من در نگارش»، نهاده است و ضمن آن، پس از تأکید بر پسندیدگی ادبیات پارسی و این‌که ادبیات، تنها مایه‌ی آبرومندی ایرانیان در نگاه اقوام دیگر است، بی‌درنگ افزوده است که «تمام این سخنان ما را محکوم نمی‌دارد که پیوسته سبک ادبی چندین ساله‌ی فرتوت را دنبال کرده و هی به کرات، اسلوب سخن‌سرایی سخنوران اهل عتیق را تکرار کنیم.» (عشقی، ۱۳۵۷: ۲۵۹) او به‌منظور تبیین ضرورت نوگرایی در عرصه‌ی ادبیات، به قول فلاسفه درباره‌ی دگرگونی مداوم پدیده‌ها تمسک می‌جوید و یادآور می‌شود که هیچ دلیلی در دست نیست که بر اساس آن بتوان «ادبیات پارسی را بیش از جمادات، غیرقابل تغییر» دانست.

با همه‌ی تأکید عشقی به ایجاد تغییر در اسلوب سخن‌سرایی، او با آن گروه از اهل ادب که به گفته‌ی وی در تجدید ادبیات ایران جدیت می‌ورزند و در صدد جایگزین کردن اسلوب ادبیات غرب به جای شیوه‌های کهن هستند، موافق نیست. روی سخن او ظاهراً با کسانی نظیر یحیی دولت‌آبادی است که در این زمان به سرودن گونه‌ای شعر آزاد برخاسته بودند. عشقی اتخاذ چنین شیوه‌ای را نافی اصالت ادبیات فارسی می‌داند و بر این نکته اصرار می‌ورزد که در ایجاد هر نوع تغییر در اسلوب سخن‌پردازی، «نبایستی ملاحظه‌ی اصالت آن را از دست نهاد» و توصیه می‌کند که «مناسب آن است که از قماش دست‌نخورده‌ای، در خور اندامش جامه آراست؛ نه کهنه‌پوش جامه‌ی ادبیات سایر اقوامش کرد.» (همان: ۲۶۰ - ۲۶۱)

او در ادامه‌ی این گفتار در صدد تبیین حدود نوگرایی خویش برمی‌آید و تأکید می‌کند که در این چکامه، ضمن رعایت اصالت زبان فارسی، تنها در رنگ‌آمیزی نقشه‌ی سخن‌سرایی، رنگ‌های تازه‌ای به کار برده است. (همان: ۲۶۱) از خلال چنین سخنانی نمی‌توان به‌طور دقیق به ابعاد اسلوب تازه‌ی موردنظر او پی‌برد؛ اما با تأمل در «نوروزی‌نامه»ی او می‌توان بر این قول، صحنه نهاد که «عشقی بیش و پیش از هر چیز دل‌مشغول آن بوده است که شعر فارسی را بدل به عرصه‌ای برای بیان تجارب فردی و وجودی کند و از صورخیال نمایشی و برگرفته از مسایل واقعی، استفاده کند که در تقابل با صورخیال تصنعی مرسوم در شعر غنایی دوره‌ی بازگشت ادبی باشد.» (کریمی حکاک، ۱۳۸۴: ۳۷۶)

ما در ادامه درباره‌ی وجوه مختلف نوگرایی عشقی، به تفصیل سخن خواهیم گفت و موارد و میزان عدول او را از موازین سنت، نشان خواهیم داد؛ اما در این جا اشاره به این نکته را لازم می‌دانیم که در مقایسه‌ی دو شعر مورد بحث، شعر لاهوتی از حیث اشتغال بر وجوه نوگرایانه، به مراتب در جایگاهی فروتر از شعر عشقی می‌نشیند. لاهوتی بر خلاف عشقی، عدول از سخن مرسوم ادبی را چندان ضروری نمی‌داند، با این حال، «نوروزی‌نامه»ی او، خواه‌ناخواه هم در شیوه‌ی بیان و هم در پرداخت درون‌مایه‌ی کلام، موجب فاصله‌گرفتن شعر او از هنجارهای ادبیات غنایی کلاسیک شده است و با جوانب نوگرایانه‌ی شعر او در قیاس با «نوروزی‌نامه»ی عشقی به مراتب محدودتر است.

### ۳.۲. صبغهی رمانتیک «نوروزی‌نامه» و «نوروزیه»

آنچه به لحاظ سبک و اسلوب، به «نوروزی‌نامه»ی عشقی تشخص می‌بخشد، برخورداری آن از برخی ویژگی‌ها و نقش‌نگارهای رمانتیک است که عشقی از آن‌ها به «رنگ‌های تازه، در رنگ‌آمیزی نقشه‌ی سخن» تعبیر کرده است؛ بدون آن‌که بتواند درباره‌ی این رنگ‌های تازه، آگاهی خرسندکننده‌ای در اختیار خوانندگان آثارش قرار دهد.

می‌توان احتمال داد که عشقی بدون برخورداری از آگاهی‌های تئوریک درباره‌ی مکتب رمانتیسیم و اصول و خصایص آن، از طریق مطالعه‌ی برخی اشعار رمانتیک شاعران متجدد عثمانی و احیاناً پاره‌ای از سروده‌های رمانتیک فرانسوی، متوجه خصوصیات متفاوت این نوع شعر شده، بعضی از ویژگی‌های آن را در سروده‌ی خود به کار گرفته است و بدون آنکه بتواند از عهده‌ی تبیین دقیق آن برآید، از این خصوصیات به «رنگ‌های تازه در رنگ‌آمیزی نقشه‌ی سخن» تعبیر کرده است. به هر روی، آنچه به این شعر عشقی تشخص و تازگی بخشیده است، برخورداری آن از صبغهی رمانتیک است. همین ویژگی است که موجب فاصله‌گرفتن کلام او از اسلوب قدما و موازین سنت می‌شود و شعر او را بدیع و دل‌نشین می‌نماید. عشقی در این شعر به شیوه‌ی شاعران رمانتیک، به فضاسازی و صحنه‌آرایی می‌پردازد و از همان بند نخست می‌کوشد تجارب شخصی و عاطفی خود را با توصیف طبیعت و صحنه‌ی وقوع حادثه با یکدیگر درآمیزد و صحنه را به گونه‌ای ترسیم کند که خواننده بتواند آن را در برابر چشم مجسم سازد. شاعر در عین توصیف فضای بیرون، جابه‌جای رنگی از عواطف و احساسات خود بر آن می‌زند و بیرون را به یکدیگر پیوند می‌دهد؛ چنان‌که خواننده هم‌زمان با مشاهده‌ی صحنه‌ای که در برابر چشمان او شکل می‌گیرد، به حالات درونی و فعل و انفعالات روحی شاعر نیز شهود می‌یابد. این شیوه‌ی بیان تصویری و نمایشی که چند سال بعد در تابلو اول و دوم ایده‌نال مرد دهقان» یا «سه تابلو مریم» او با وضوح بیش‌تری رعایت شده است (ر.ک: عشقی، ۱۳۵۷: ۱۷۴ - ۱۸۲)، از جمله خصوصیات شعر رمانتیک است که جلوه‌هایی از آن را در بسیاری از سروده‌های رمانتیک به‌ویژه در بخش‌هایی از «افسانه»ی نیما و مثنوی‌ها و اشعار رمانتیک شهریار می‌توان دید.

وجه دیگر رمانتیسم او را در توصیف طبیعت، می‌توان دید؛ او همانند شاعران رمانتیک، شیفته‌ی مناظر بکر و زیبای طبیعت است و نوع توصیف او از مناظر طبیعت در این شعر با گونه‌ای ادراک درون‌گرایانه و هم‌دلی، همراه است. گرچه او در توصیف‌های خود کاملاً از شیوه‌ی شاعران کلاسیک که به توصیف بیرونی طبیعت توجه داشتند، فاصله نگرفته است، از نظر پیوند دادن توصیف طبیعت با عواطف و احساسات انسانی تا حدودی به سیاق رمانتیک‌ها نزدیک شده است. گذشته از این موارد، فضای عمومی شعر و تموج امید و آرزو در گستره‌ی آن، به «نوروزی‌نامه» رنگ رمانتیک بخشیده است. آنجا نیز که شاعر به «بیان رسوم و عادات نوروزی ایرانیان در عهد باستان» پرداخته است (همان: ۳۶۹)، جلوه‌ای دیگر از رمانتیسم او را می‌توان دید.

«نوروزیه»ی لاهوتی، هرچند در کلیت خود چندان قرابتی با فضای اشعار رمانتیک ندارد و از آن نوع فضا سازی و صحنه‌آرایی و بهره‌مندی از بعد تصویری و نمایشی در آن چندان نشانی نمی‌توان یافت، آن‌جا که شاعر به بیان عواطف و تمایلات ناسیونالیستی خود می‌پردازد، کلام او صبغهی رمانتیک می‌یابد. سیمایی که او از گذشته‌ی پرشکوه ایران ترسیم می‌کند، لحن و نگرش رمانتیک او را در پیش چشم قرار می‌دهد. (لاهوتی، ۱۳۵۸: ۶۷۲ - ۶۷۳) هنگامی نیز که از دوری و دل‌بستگی خود به وطن، سخن می‌گوید می‌توان جلوه‌ای از انعکاس رمانتیک عواطف میهنی را در کلام او آشکارا دید؛ برای نمونه، چند مصرع از بند سیزدهم «نوروزیه»ی او را نقل می‌کنیم:

اگر مردم من از هجر وطن ای گل‌عذار من	تو غسلم ده به هر آبی که آید از دیار من
زگیسویت کفن پوشان براین جسم نزار من	مزارم در سر راه وطن کن ای نگار من
برای رهروان بنویس بر سنگ مزار من	که این‌جا آتش است، این سو میا کز سوز می‌سوزی

(همان، ۶۷۵)

### ۳.۳. هنجارشکنی

عشقی در پرداخت ساخت و صورت شعر خود، برخی هنجارهای پذیرفته‌شده‌ی شعری را آگاهانه درهم شکسته است. هرچند هنجارشکنی در حوزه‌ی قافیه‌پردازی در آثار شاعران بزرگ ادوار گذشته از جمله نظامی، مولوی و حافظ نیز بی‌سابقه نبوده است؛ چنان‌که حافظ در نخستین غزل دیوان خود، با عدول از هنجارهای متداول، ضمیر مؤنث عربی را در «ناولها، اهملها» با «ها»ی جمع فارسی در «مشکل‌ها، دل‌ها و...» قافیه



کرده است (ر.ک: خرمشاهی، ۱۳۸۴: ۱۰۵)، هنجارشکنی‌های عشقی، مؤید آن است که وی به لحاظ نظری، چندان پای‌بندی‌ای به رعایت قواعد سنتی شعر ندارد. تأمل در این موارد، ضمن نشان دادن جوانبی از نوگرایی مورد نظر او، تمایز شعر وی را با «نوروزیه»ی لاهوتی، پیش چشم قرار می‌دهد. در این جا به دو مورد از هنجارشکنی‌های وی در این منظومه اشاره می‌کنیم:

### ۳.۳.۱. هنجارشکنی در حوزه‌ی قافیه‌پردازی

عشقی در چند جای «نوروزی‌نامه»ی خود، از قواعد و سنت قافیه‌پردازی پیشینیان عدول کرده و برخلاف نظر متقدمان که اتحاد و هماهنگی حروف را شرط لازم کلمات قافیه می‌دانستند (ر.ک: طوسی، ۱۳۶۹: ۲۳)، جنبه‌ی آوایی و موسیقایی کلمات را ملاک قافیه‌آرایی قرار داده است و بر این اساس، در بند ۲۸ این منظومه، «گنه» را با «قدح» قافیه کرده است:

گذشت آن‌گه که می‌گفتند می - خوردن گنه دارد

بزن جامی به جام من چه خوش ضویی قدح دارد (عشقی، ۱۳۵۷: ۲۷۱)

و یا در بند ۲۶، «با هم» را با «راهم و خواهم و ...» قافیه ساخته است (همان: ۲۷۰):

نگارا اولین گامی که بردارم به هر راهم  
تو را گویم تو را پویم تو را جویم تو را خواهم  
همین امروز هم مدح تو می‌بایست و آن‌گاهم  
ثنا شاهان ملک خویش و تو در یک سخن با هم  
یکی گو مدح من گوید که مداح دو درگاهم  
غلام این دو درگه باد دایم فتح و پیروزی  
(همان: ۲۷۰)

او در توجیه این عدول آشکار از موازین و سنت قافیه‌پردازی اسلاف و به تعبیر خود او، سرپیچی از دستور چامه‌سرایی رفتگان، تأکید می‌کند: «تصدیق و تمییز توازن قوافی بر عهده‌ی گوش است و اینک «گنه» و «قدح» را هر گوشی با یک‌دیگر موزون می‌داند.» (همان: ۲۶۱) تکیه و تأکید او بر هم‌آوایی و جنبه‌ی موسیقایی پایان مصراع‌ها، حکایت از آن دارد که شاعر ضمن وقوف بر محدودیت‌هایی که قافیه‌پردازی به شیوه‌ی متقدمان بر سر راه بیان آزاد و بی‌دغدغه‌ی مفاهیم و عواطف ایجاد می‌کند، از دیدگاه ادبای فرنگ درباره‌ی قافیه نیز بی‌اطلاع نبوده است. توجه شاعران و ناقدان اروپایی،

چنان‌که شفیع کدکنی به تفصیل بررسی کرده است، عمدتاً معطوف به «هماهنگی و توازن و مشابهت صوتی است.» (ر.ک: شفیع کدکنی، ۱۳۶۸: ۶۰) می‌توان احتمال داد که عشقی از راه آشنایی با برخی سروده‌های اروپایی و یا آثار شاعران نوگرای ترک روزگار خود، به چنین درک و دریافتی از قافیه‌پردازی رسیده است. این نکته نیز درخور یادآوری است که در آثار اهل ادب ایران نیز به‌ندرت می‌توان سخنانی نظیر آنچه ناقدان فرنگی درباره‌ی قافیه گفته‌اند، یافت؛ چنان‌که سپهر کاشانی در *براهین‌العجم* خود به‌صراحت می‌گوید: «بدان که در قافیه آن‌چه بدان تکلم کنند و تلفظ نمایند، مناط است نه آن‌چه کتابت فرمایند؛ زیرا که بسیار حروف نگاشته آید و بر آن تکلم نکنند و بسیار حروف نوشته نشود و بدان تکلم کنند؛ در هر صورت آن‌چه بدان تکلم شود مناط است و قافیه از آن پدید آید.» (نقل از شفیع کدکنی، همان، ۵۶) با این حال بعید به نظر می‌رسد که عشقی با متونی از این نوع، آشنایی داشته و از آن‌ها تأثیر پذیرفته باشد. به هر روی، آن‌چه از مقدمه‌ی مثنوی او بر «نوروزی‌نامه» استنباط می‌شود، اعتقاد وی بر آزادی عمل شاعر در بیان عواطف و گسستن زنجیر قواعد پیشینیان در عین پای‌بندی به کلیت چارچوب سنت ادبی است. بی‌پروایی او از تکرار قوافی را -که در مواردی از این منظومه دیده می‌شود- باید مبتنی بر همین اعتقاد وی دانست.

«نوروزیه» (ی لاهوتی از این حیث، با «نوروزی‌نامه»‌ی عشقی تفاوت دارد. لاهوتی در همه‌ی بندهای سروده‌ی خویش، به موازین سنت وفادار مانده است؛ او نه به تکرار قوافی پرداخته و نه به نوآوری‌هایی از نوع عشقی در قافیه‌آرایی برخاسته است. او بر خلاف عشقی، به سبب انس و الفت دیرینه‌ترش با شعر فارسی، دست بازتری در احضار و استخدام واژگان دارد. یافتن کلمات هماهنگ برای پرداختن قافیه برای وی چندان دشوار نیست؛ حال آن‌که قلت مطالعه و تتبع عشقی در دیوان‌های شعری، در موارد گوناگون، او را در تنگنای قافیه گرفتار و ناگزیر از عدول از شیوه‌ی پیشینیان، تکرار قافیه و گاهی نیز استعمال کلمات بر خلاف قواعد زبان می‌کند؛ چنان‌که در پایان بند سوم «نوروزی‌نامه» بدون توجه به بعد معنایی کلمه و نحوه‌ی هم‌نشینی آن با کلمات دیگر، «مرموزی» را قافیه قرار داده و چنین سروده است:

خرامنده درختی بُد بلند اندام دل‌جویت  
نقاب نازکینت را هوای باد از رویت

کشاندی و برافشاندی ز زیر وی به رخ مویت  
 تو در پیش و من از پس تا عیان شد کوچهی کویت  
 چو خلوت دیدم آن‌جا را سبک بشتافتم سویت  
 بنا کردم بیان عشق با رمزی و مرموزی  
 (عشقی، ۱۳۵۷: ۲۶۴)

در این بند، علاوه بر این که کاربرد ترکیب «هوای باد» و «کوچه‌ی کوی» از تسامح و سهل‌انگاری خالی نیست، «بیان عشق با رمزی و مرموزی» نیز علاوه بر عدم تناسب «مرموزی» با قافیه‌ی بندهای دیگر، به لحاظ معنایی نادرست به نظر می‌رسد. در مصراع پایانی بند ششم نیز «برافروزی» را در معنای «برافروخته» به کار برده است که ضمن مغایرت با قواعد زبان، نشان‌دهنده‌ی ناتوانی شاعر از استخدام کلمات صحیح و عدم وقوف بر ظرایف زبان است. هم‌چنان که تعبیر «به دست آورد وای من» و استفاده از «ابا» به جای «با» با وجود استعمال مکرر آن در آثار قدما، حکایت از همین ناتوانی دارد:

نگارا عاشقم من سخت و این بد ماجرای من  
 به درد آمد ز هجرت جان به دست آورد وای من  
 به آخر نارسیده بد هنوز این حرف‌های من  
 که تو آغاز کردی حرف و بند آمد صدای من  
 ابا یک لهجه‌ی زیبا و سیمای برافروزی  
 (همان: ۲۶۴)

### ۲.۳.۳. هنجارشکنی در حوزه‌ی قالب شعر

قطع نظر از مفهوم دیرینه‌ی مسمط که بر اساس آن، بیتی را به چهار قسمت تقسیم می‌کردند و در آخر سه قسمت، سجع را مراعات می‌کردند و در پایان قسمت چهارم، قافیه می‌آوردند (ر.ک: وطواط، ۱۳۶۲: ۶۱-۶۲)، از دیرباز نوع دیگری از مسمط در میان ایرانیان رواج داشت که امروز نیز عموماً همان را به عنوان «مسمط» می‌شناسیم. در این نوع از مسمط، شعر به بندهای مختلفی تقسیم می‌شد و هر بند، متشکل از پنج مصراع هم‌وزن و قافیه بود و در آخر، مصراع ششم آورده می‌شد که دارای قافیه‌ی متفاوتی بود و قافیه‌ی اصلی شعر محسوب می‌شد؛ چنان که همه‌ی مصراع‌های پایانی با آن مطابقت می‌کرد. (ر.ک: همان: ۶۳، قس) مسمط منوچهری با مطلع «خیزید و خز آید که هنگام خزان است» از دیرینه‌ترین و نیز معروف‌ترین نمونه‌های آن است.

آنچه به بحث ما ارتباط می‌یابد، عدول عشقی و نیز لاهوتی از این قاعده‌ی متداول مسمط‌سرایی است. هریک از دو شاعر به شیوه‌ای متفاوت، به هنجارشکنی برخاسته‌اند؛ عشقی در آغاز، اساس شعر خود را به سیاق پیشینیان به آوردن پنج مصراع در هر بند و افزودن مصراع ششم با قافیه‌ی دیگر قرار داده است. نوزده بند نخست شعر به همین ترتیب سروده شده است، اما او در بند بیستم، یک‌باره تعداد مصراع‌ها را به بیست رسانده و در بندهای بعد، دوباره به قرار پیشین خود بازگشته است. او، خود ضرورت تفصیل را علت این عدول می‌شمارد (عشقی، ۱۳۵۷: ۲۶۱)؛ گویی وی بر آن است که شاعر متناسب با اقتضای حال و فراخی مجال سخن، می‌تواند بندهای مسمط را کم و زیاد کند؛ آنچه اهمیت دارد، آزادی عمل شاعر در بیان ادراکات و عواطف خویش است و قواعد دست‌وپاگیر نباید محدودیت و مانعی در راه بیان آزاد شاعر پدید آورد؛ قولی که نیما بعدها به تفاریق و تفصیل، بدان پرداخت. اما هنجارگریزی لاهوتی از لون دیگری است؛ او بر خلاف قدما، اساس بندهای شعر خود را بر نه مصراع نهاده و آن‌ها را با مصراع دهم از هم تفکیک کرده است و تا پایان شعر، بر این اساس پای‌بند مانده است. بدین ترتیب از جهتی به سنت‌شکنی برخاسته و از جهت دیگر، وفاداری خود را به موازین سنت نشان داده است. با مقایسه‌ی دو شاعر از این حیث می‌توان عشقی را نوگراتر از لاهوتی تلقی کرد؛ زیرا او التزام شاعر را به رعایت تعداد مصراع‌ها در همه‌ی بندهای شعر، روا نمی‌داند و بر آن است که شاعر متناسب با مقدار حرف و حدیث خویش، می‌تواند در هر بندی، تعداد مصراع‌ها را کم یا زیاد کند.

### ۴.۳. زبان

زبان عشقی در این شعر، مثل بسیاری از سروده‌های دیگر او، ناپخته و صیقل نیافته است. او در زمان سرایش «نوروزی‌نامه»، ۲۴ ساله بود. اقتضای سن، قلت مطالعات ادبی و عدم تأمل و تتبع در دیوان‌های شعری، دایره‌ی واژگان او را محدود می‌کرد. این محدودیت، مانع از آن بود که وی دست‌گشاده‌تری در احضار و استخدام واژگان شعری تراش‌خورده و متناسب با فضای نوگرایانه‌ی شعر خویش داشته باشد، چنان‌که با نگاه شتاب‌آلود به بندهای مختلف همین شعر او می‌توان به تنگ‌دستی وی در به کار بردن واژگان مناسب، پی برد. با تأمل در اجزای کلام او می‌توان به آسانی دریافت که کلمات، رام او نیست. او نمی‌تواند واژگانی یک‌دست و هم‌سنخ بیابد و در ساختمان شعر خود

به کار بگیرد؛ از این رو واژگانی نامتجانس را از ادوار مختلف زبان و ادب فارسی در کنار هم می‌چیند، و قدیم و جدید را بی‌آن‌که با هم سنخیت هم‌نشینی داشته باشند، با یک‌دیگر می‌آمیزد تا به یاری آن‌ها بتواند ساختمان شعر خود را به سامان برساند. این درهم‌آمیختگی عناصر قدیم و جدید کلام، او را ناهموار و زبان شعر او را سست و پریشان جلوه می‌دهد.

استفاده‌ی او از عناصر تاریخی و باستانی زبان از روی دقت و تأمل، شناخت رمز و راز و واژه‌ها به‌منظور آشنایی‌زدایی، آن‌چنان‌که فی‌المثل در شعر اخوان ثالث دیده می‌شود، صورت نمی‌گیرد؛ آن‌چه او را بدین کار برمی‌انگیزد، محدودیت ذخایر واژگانی اوست. از همین روست که کاربرد این قبیل کلمات، نه تنها موجب غنا و زیبایی زبان شعر او نمی‌شود، بلکه آن را ناهموار و فاقد روانی و سلاست می‌کند.

علاوه بر این، در کلام او هم خلاف قواعد و هنجارهای صرفی و نحوی زبان را می‌توان دید و هم ترک اولی‌های گونه‌گون دیگر را. کم‌تر بندی در «نوروزی‌نامه» او می‌توان یافت که از این نوع معایب و کاستی‌ها در امان مانده باشد، آن‌چه در این میان به فریاد شاعر می‌رسد و بسیاری از ضعف‌های زبان شعر او را تا حد زیادی از نظر دور می‌دارد، قدرت خلاقه‌ی ستایش‌برانگیز و ذوق و استعداد سرشار شاعرانه‌ی اوست؛ ذوق و استعدادی که هرگز در مدت عمر کوتاه او امکان پرورش و تربیت نیافت.

بر خلاف عشقی، زبان لاهوتی در «نوروزی‌نامه» در مجموع یک‌دست و روان است. گرچه دایره‌ی واژگان او نیز چندان وسعتی ندارد، وی از آن مایه توانایی و آشنایی با ادبیات کهن برخوردار است که بتواند کلمات صیقل‌یافته و متناسب را به خدمت شعر خود درآورد. برخی ترکیبات نیز که با استفاده از اصطلاحات و مفاهیم سیاسی ساخته و در شعر خود به‌کاربرده است، نظیر «جمهوری بهار»، «گلستان مستقل»، «رسم تزاری» چنان نیست که شعر او را دستخوش ناموزونی و یا تعقید سازد. به‌ندرت می‌توان در سخن او به موردی بر خلاف قواعد زبان برخورد کرد. شاید استفاده از واژه‌ی «ویژه» به معنای به‌ویژه، تنها نمونه‌ای از ناپرهیزی او در این زمینه باشد (ر.ک. لاهوتی، ۱۳۵۸: ۶۶۹).

#### ۴. مقایسه‌ی محتوایی دو شعر

بررسی و مقایسه‌ی درون‌مایه‌ی دو شعر در عین حال که وجوه تشابه و تمایز آنها را آشکار می‌سازد نشان‌دهنده‌ی گرایش فکری و آرمان‌ها و آرزوهای سیاسی دو شاعر در مقطع زمانی سرایش آنهاست. در این‌جا برخی از این موارد را به‌اجمال از نظر می‌گذرانیم:

#### ۴.۱. عشق

هر دو شعر با تغزل و با مخاطب قراردادن معشوق آغاز شده است. هر دو شاعر در خطاب به معشوق از تعبیر «بت» که تعبیری کلیشه‌ای و کلاسیک است استفاده کرده‌اند، بی‌آنکه متوجه عدم تناسب آن با کلیت فضای شعر شده باشند. با این همه نوع توصیف عشق و نیز معشوق در هر دو سروده متفاوت است؛ عشقی با فضاسازی و صحنه‌آرایی مناسب و با توصیف دقیق و جزئیات حالت و گفتگوهای عاشق و معشوق، تصویری عینی، واقعی و ملموس از عشق، رفتار و حالات عاشق و معشوق به دست می‌دهد. از صحنه‌هایی که او در پیش چشم خواننده به جلوه درمی‌آورد می‌توان آشکارا دریافت که عاشق جوانی ایرانی است و معشوق زیبارویی ترک. نخستین دیدار در کشتی رخ می‌دهد، کشتی‌ای که آنها را به منطقه «مدا»، بخش آسیایی استانبول، می‌برد و گرفتار تلاطم امواج دریا می‌شود. امواج کشتی را به این سوی و آن سوی می‌غلطاند و عاشق و معشوق هریک در گوشه‌ای تعادل از دست می‌دهند و جابه‌جا می‌شوند. ادامه‌ی حادثه را عشقی چنین بیان می‌کند:

در آن حالت تو ای مه خیره بودی موج دریا را  
من از عشق تو از خود رفته محو آن تماشا را  
فشانندی باد بر رویت دو زلف مشک‌آسا را  
فتاده بود عکس مه بر آب و این عجب ما را  
که مه دیگر چه افروزد همانا چون تو افروزی  
(عشقی، ۱۳۵۷: ۲۶۳)

در بندهای بعد، عشقی توصیف و بیان ماجرا را پی می‌گیرد؛ تعقیب معشوق در کوچه‌های استانبول و گفت‌وگو با او تا آن‌گاه که معشوق به در خانه‌ی خود می‌رسد و با واپسین نگاه در را می‌بندد و عاشق پریشان‌حال، ناگزیر راه خانه‌ی خویش را در پیش

می‌گیرد؛ خانه‌ای که اکنون در نظر او به مزاری بدل شده است. شانزدهمین و آخرین بند بخش اول شعر، این‌گونه پایان می‌گیرد:

همه آن شب نخفتم تا صبح و دیده نی بستم  
مگر وقت سحر، کاندک ز فکر و غصه وارستم  
ربودم خواب و اندر خواب دیدم با تو بنشستم  
بساط عشق دسته‌دسته و دست تو در دستم  
در این اثنا از آن خواب خوش از فرط خوشی جستم  
به خود گفتم که بر این خواب باشد فال فیروزی  
(همان: ۲۶۷)

تأمل در شانزده بند نخست «نوروزی‌نامه»، نشان‌دهنده‌ی آن است که عشقی در آن، بر خلاف سنت غزل‌پردازی پیشینیان که از معشوق کلی و فاقد فردیت، سخن می‌گفتند و غالباً تجربه‌ی عاشقانه‌ای که در شعرشان انعکاس می‌یافت، تجربه‌ای غیرشخصی، ذهنی و کلیشه‌ای بود، از عشق و معشوق عینی سخن می‌گوید و لحظه‌هایی را که خود تجربه کرده است، به تصویر درمی‌آورد؛ حال آن‌که معشوق شعر لاهوتی به تعبیر شفיעی کدکنی: «همان معشوق شعر غنایی دوره‌ی سعدی است؛ معشوقی کلی و غیرقابل تشخیص و بی‌هویت.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۹: ۲۳-۲۴) لاهوتی برخلاف عشقی که ۱۶ بند شعر خود را به بیان حالات و صحنه‌های عاشقانه اختصاص داده است، تنها در بند اول شعر خویش از معشوق سخن به میان می‌آورد و پس از آن، اگر در چند بند دیگر نیز او را مورد خطاب قرار می‌دهد، مقصود او بیان منویات دیگری است (ر.ک: لاهوتی، ۱۳۵۸: ۶۶۹، ۶۷۳، ۶۷۴، ۶۷۵)

برای این‌که نمونه‌ای از شعر لاهوتی به دست داده باشیم تا بتوان بر اساس آن، سیمای کلیشه‌ای و فاقد هویت معشوق را از ورای واژگان و تعابیر دست‌فروخته‌ی گذشتگان در شعر او دید و با معشوق عشقی سنجید، بند نخست «نوروزیه» او را می‌خوانیم:

بهار آمد بتا برخیز و صحرا را تماشا کن  
به دشت و کوه بنگر، خرمی بین، سیر دریا کن  
بیفشان زلف را بر رخ‌گره از کار ما واکن  
برون از پرده شو، خورشید را یک‌باره رسوا کن

بتا عیدانه از ما هر چه می‌خواهی تمنا کن  
بکش عشاق را با غمزه و با خنده احیا کن  
به مژگان کار چنگیز و به لب اعجاز عیسا کن  
چو ترکان هر کجا جان و دلی دیدی تو یغما کن  
بزن غارت نما ما را و گر پرسند حاشا کن  
ولی من صلح محضم با تو، ویژه در چنین روزی  
(همان: ۶۶۹)

چنان‌که می‌بینیم، سیمای معشوق در شعر لاهوتی، هیچ‌گونه تشخیصی ندارد؛ همان معشوق بی‌هویت شعر کلاسیک فارسی است، با همه‌ی آن خصوصیات که در شعر غنایی ادوار گذشته می‌توان دید. علاوه بر این، هیچ نوع تجربه‌ی شخصی و حالات و انفعالات روحی شاعر در آن بازتاب نیافته است؛ چنان‌که آن را هر شاعر دیگری جز لاهوتی نیز در صورت آشنایی با سنت شعر غنایی فارسی، می‌توانست بسراید.

#### ۲.۴. توصیف طبیعت

در هیچ‌یک از دو شعر، هدف شاعران توصیف صرف طبیعت نبوده است؛ پرداختن به طبیعت و عناصر و جلوه‌ها و فصول آن، تنها وسیله‌ای برای بیان مقاصد دیگر بوده است. عشقی در اغلب موارد، توصیف طبیعت را در خدمت آفرینش فضای مناسب به‌منظور سخن گفتن از عشق و حالات عاشقانه قرار داده است. تنها موردی که شاید تا حدی بتوان استثنا کرد، آن‌جاست که به توصیف «منظره‌ی زیبای سحرگاهی مُدا» می‌پردازد. در این بند نیز سرانجام عناصر طبیعت با عواطف عاشقانه گره می‌خورد. (ر.ک: عشقی، ۱۳۵۷: ۲۶۸) آمیختگی عواطف شاعر با عناصر و مناظر طبیعت، بدان مفهوم و طراوتی دیگرگونه می‌بخشد. در چنین مواردی است که کلام او صبغهی رمانتیک می‌یابد و به سروده‌های شاعران مکتب رمانتیسم نزدیک می‌شود. طبیعت در شعر او با طبیعت واقعی خود سنخیت دارد. اشاره به برخی از عناصر و خصایص اقلیمی نیز رویکرد او را به طبیعت، از رویکرد لاهوتی متمایز می‌سازد. او از مناظری سخن می‌گوید که واقعاً در طبیعت حومه و حوالی استانبول می‌توان دید؛ وقتی از دامنه‌ی «مُدا» نگاهی به اطراف می‌افکنند، «فضایی بس مصفا» در چشم‌انداز او جلوه‌گر می‌شود؛ نور خورشید در لحظه‌های بامدادی فرشی سرخ‌رنگ بر دریا می‌گسترده و



«عمارت قزل طورپاق» در پرتو آن، رنگی زرین می‌یابد و سروی که در آن میان قد برافراشته، دلدار را به خاطر او می‌آورد. (ر.ک: همان: ۲۶۸)

حال آن‌که نگاه لاهوتی به طبیعت و مظاهر آن، نگاهی قدمایی است؛ او طبیعت را همان‌گونه می‌بیند که شاعران کلاسیک در طول قرون و اعصار، دیده و توصیف کرده‌اند. طبیعتی که توصیف‌های هم‌سان و مکرر، روح و رمق و طراوت و شادابی را از آن زدوده است. با این همه، نوعی دیگر از نوآوری در کلام لاهوتی دیده می‌شود؛ او از عناصر و مظاهر طبیعت، عمدتاً به مثابه‌ی ابزاری برای بیان مفاهیم سیاسی مورد نظر خود بهره می‌جوید و با چنین رویکردی، کلام وی هم از کلام عشقی تمایز می‌یابد و هم از سخن شاعران کلاسیک ادوار گذشته. او در متن توصیف طبیعت با بیانی استعاری و با در آمیختن عناصر طبیعت، با اصطلاحات و تعبیر سیاسی، هم به آن‌چه در ایران می‌گذرد اشاره دارد و هم آرمان‌های سیاسی خود را با بهره‌گیری از چنین شیوه‌ی بیانی در کلامش بازتاب می‌دهد؛ ترکیباتی مانند «عدل جمهور بهار»، «گلستان مستقل»، «پیروی سپاه دی از رسم تزاری» و «ظلم ترکان خزان» (لاهوتی، ۱۳۵۸: ۶۷۰ - ۶۷۱) تنها چند نمونه از آن جمله است. اگر او می‌سراید:

سپاه دی که چندی پیرو رسم تزاری شد  
ز ظلمش در چمن بس فتنه و آشوب جاری شد  
به خاک از جور او خون هزاران سار، ساری شد  
گل و سبزه همه پژمرده و بلبل فراری شد  
گلستان سربه‌سر ویرانه از این زشت‌کاری شد  
فضای گلشن از بیداد، پر افغان و زاری شد  
کنون شکر خدا، نابود آن آیین جاری شد  
زمانه، خرم از تأثیر باد نوبهاری شد  
حریف سست‌عهد ما، دچار شرمساری شد  
جهان آباد شد از دولت جمهور نوروزی  
(همان: ۶۷۰)

بی‌گمان مقصود اصلی وی، توصیف طبیعت، سپری شدن زمستان و فرارسیدن بهار نیست. او در این بند از شعر خویش، از عناصر طبیعت به مثابه‌ی ابزار بیانی بهره می‌جوید تا حکایت ایران اشغال‌شده در جریان جنگ جهانی اول و ددمنشی‌ها و قتل و

غارتهای سپاه روسیه‌ی تزاری را، با اشاراتی به پایان جنگ و خروج نیروهای روس متعاقب انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ و ...، به زبان شعر، بازگوید.

و اگر در بند دیگر باغبان را از غفلت پرهیز می‌دهد و توصیه می‌کند که باید کار چمن را به مردی کردان بسپارد تا سپاه دی دیگر باره به سوی بوستان نتازد و جیش خزان در باغ به قتل و غارت نپردازد منظور او از «باغبان» شاه، از «چمن و بوستان» ایران و از «سپاه دی و جیش خزان» نیروهای اشغال‌گر است. (نک. همان: ۶۷۱) در چند بند دیگر هم همین مضامین با تعابیر مشابه تکرار شده است. چنین رویکردی به طبیعت در شعر او که نمونه‌های دیگری نیز در شعر دوره‌ی مشروطه دارد، مبین گسست تدریجی شعر مشروطه از سنت و حرکتی آرام به سمت دستیابی به شیوه‌های بیانی و مبانی جمال‌شناختی متفاوتی است که سرانجام به شکل‌گیری شعر سمبولیک و نمادین منتهی می‌شود.

#### ۳.۴. مدحت‌گری

پیش از این اشاره کردیم که هر دو شعر، ساختاری قصیده‌وار دارند؛ اشتغال بر مدح و مدیحه‌گویی، یکی از وجوه تشابه آن‌ها با قصیده است. سروده‌ی عشقی و لاهوتی در عین اشتراک در این مورد، از حیث نوع مدحت‌گری و نحوه‌ی ستایش ممدوح، از یک‌دیگر تمایز می‌یابند. عشقی در بخشی از شعر خود با عنوان فرعی «تبریک عید متضمن ستایش اعلی‌حضرتان، پادشاه عثمانی و ایران و مدح نظام‌السلطنه‌ی مافی» (عشقی، ۱۳۵۷: ۲۷۰-۲۷۱)، ضمن ستایش معشوق، خطاب به او می‌گوید:

همین امروز هم مدح تو می‌بایست و آن گاهم  
ثنا شاهان ملک خویش و تو در یک سخن با هم  
یکی گو مدح من گوید که مداح دو درگاهم  
غلام این دو درگه باد دائم فتح و پیروزی  
(همان: ۲۷۰)

در بند بعد هم با اظهار خوشحالی از این‌که روزگار خوشی نصیب او و معشوق شده است، نوروز را بر شاهان ایران و عثمانی شادباش می‌گوید. چند مصرع از این بند، چنین است:

خوشا امروز روز ما که خوش شد روزگار ما  
تو در این شهر یار ما و این دو شهریار ما  
خوشا بر شهریار ما و در این شهر یار ما  
خوشا نوروزشان و روزشان خوش در چنین روزی  
(همان: ۲۷۰)

مدحت‌گویی عشقی، چنان‌که می‌بینیم، از حد اظهار مدح و شادباش عید و ابراز رضایت‌خاطر از زیستن در دوران دو شاه ایران و عثمانی - احمدشاه و سلطان عبدالمجید دوم - در نمی‌گذرد؛ نه مبالغه‌ای در کلام او به چشم می‌خورد و نه تقاضایی. از این حیث، او در مدیحه‌پردازی نیز از سنت شاعران قصیده‌سرای کلاسیک فاصله می‌گیرد.

آن‌چه نیز در ستایش نظام‌السلطنه‌ی مافی، سروزیر کابینه‌ی مهاجران (ر.ک: بهار، ۱۳۷۱، ج ۱: ۲۲) گفته در همین حد است؛ او را دارنده‌ی سرخط از دو پادشاه، معرفی کرده است که «مردانه سر از بهر کله دارد» و با این دعا که «خداوند این نگهدارنده‌ی ما نگهدارد» (عشقی، ۱۳۵۷: ۲۷۱)، سخن خود را در ستایش او، پایان داده است. نکته‌ی درخور ذکر دیگر آن‌که مدیحه‌پردازی عشقی در چهارچوب مناسبات موجود میان ملیون مهاجر ایرانی و حکومت عثمانی در دوران جنگ جهانی اول و در متن گفتمان اتحاد دو ملت، (گفتمان رایج آن ایام) صورت گرفته است. یکی از وجوه تمایز شعر لاهوتی با آن نیز در همین نکته است.

در شعر لاهوتی نه به مدح سلطان عثمانی پرداخته شده؛ نه نامی از نظام‌السلطنه‌ی مافی به میان آمده است. به نظر می‌رسد پایان یافتن جنگ به هنگام سرایش «نوروزیه» گفتمان مسلط پیشین و مناسبات سیاسی موجود را تغییر داده است؛ از این‌رو لاهوتی متناسب با وضعیت جدید پس از جنگ، سویی مدحت‌گری خود را تنظیم کرده و تنها به مدح شاه و سفیر ایران در استانبول پرداخته است.

لحن لاهوتی در شیوه‌ی مدیحه‌پردازی با عشقی، تفاوت دارد و بیش‌وکم به لحن و طرز شاعران مدحت‌گوی روزگاران گذشته، مانده‌تر است؛ بدین معنی که برخلاف شعر عشقی، متضمن گونه‌ای طلب و تقاضاست؛ تقاضای عفو و اغماض و اذن تقرّب. او می‌کوشد ضمن مدح شاه، ساحت خود را از اتهامی که موجب فرار وی از ایران شده است، مبرا دارد. او که در این سال‌ها پس از متهم‌شدن به قتل یکی از صاحب‌منصبان

ژاندارمری، از زندان گریخته و به استانبول پناه برده بود (ر.ک: آرین‌پور، ۱۳۷۲، ج ۲: بهار، ۱۳۷۱: ۱۶۹-۱۷۰)، در شعر خود فرصتی برای توجیه گریز خویش و اظهار انقیاد و وفاداری به شاه جسته است. در این جا برای وقوف به چند و چون مدحت‌گویی لاهوتی، تنها یک بند از مسمط او را نقل می‌کنیم تا تمایز آن با مدیحه‌پردازی عشقی، وضوح بیش‌تری یابد:

شها تا جان بود مهر تو اندر سینه دارم من  
دلی با یاد شه روشن‌تر از آینه دارم من  
نه سرپیچی ز فرمان تو نز کابینه دارم من  
ولی چون دام می‌بینم گریز از چینه دارم من  
دلم مشکن که حق صحبت دیرینه دارم من  
هزاران گوهر دانش در این گنجینه دارم من  
چو از حفظ تو بر تن جامه‌ای رویینه دارم من  
شها دیگر چه باک از دشمن دیرینه دارم من  
به عالم فخرها با خرقه‌ی پشمینه دارم من  
به حفظ پیکرم گر جامه‌ی عزت تو می‌دوزی  
(لاهوتی، ۱۳۵۸: ۶۷۵)

#### ۴.۴. ابعاد میهنی و ناسیونالیستی

با وجود فضای تغزلی دو شعر، مضمون اصلی آن‌ها را عواطف میهنی تشکیل می‌دهد. هرچه از بندهای آغازین دو شعر دورتر می‌شویم، جنبه‌ی تغزلی آن‌ها کاستی می‌گیرد و در مقابل، صبغه‌ی میهنی و سیاسی هر دو پررنگ‌تر می‌شود. در این ایام، عشقی و لاهوتی، بیش‌و کم دیدگاه ناسیونالیستی هم‌سانی داشتند؛ هر دو ستایش‌گر ادوار باستانی ایران بودند؛ از این رو، نوعی ناسیونالیسم رمانتیک بر فضای شعری هر دوی آن‌ها سایه افکنده است. شگفت آن‌که در این دوره و بر اساس آنچه از «نوروزیه» استنباط می‌شود، لاهوتی بیش از عشقی، دل‌بسته‌ی اندیشه‌های ناسیونالیستی باستان‌گرا به نظر می‌رسد و ناسیونالیسم عشقی در قیاس با لاهوتی، معتدل‌تر و مداراجویانه‌تر می‌نماید؛ حال آن‌که دیدگاه ناسیونالیستی لاهوتی با تحقیر پیشینه‌ی تمدن اقوام و ملت‌های دیگر، اغراق در ستایش از ایران باستان و دوره‌ی ساسانیان، جنبه‌ی رمانتیک، برتری‌جویانه و

باستان‌گرایانه‌ی بیش‌تری دارد. در دو بند زیر از «نوروزیه»ی او خصایص ناسیونالیسم وی با صراحتی افزون‌تر انعکاس یافته است:

در آن عصری که از علم و هنر بی‌بهره بد دنیا  
نبد از هند و روم و ترک و از تازی اثر اصلا  
نه روس و نه پروس و نه اروپا بد، نه آمریکا  
زمانه تیره بد از جهل مانند شب یلدا  
نبد اسم تمدن هیچ در دنیا و مافیها  
اصول دین و قانون هم‌چو عنقا بود ناپیدا  
نبد در دفتر ایجاد حرفی از الف تا یا  
پریشان بد ز بی‌علمی جهان چون طره‌ی ترسا  
تو آثار شرافت بین که در آن قرن وحشت‌زا  
ز نور داد و دین می‌کرد ایران گیتی‌افروزی

در آن دوری که از بی‌دانشی تاریک بد دوران  
نه از عدل و تمدن بود آثاری نه از ایمان  
ز غفلت بود بتخانه، پرستنگاه هر انسان  
در آن دوران، عدالت‌پرور و دیندار بد ایران  
به کیش حضرت زرتش، یکتا بنده‌ی یزدان  
بین آثار زردشتی و عدل دوده‌ی ساسان  
(همان: ۶۷۲-۶۷۳)

در این‌جا به منظور جلوگیری از هرگونه سوء برداشت در خصوص دیدگاه ناسیونالیستی لاهوتی، ناگزیر از این اشاره هستیم که وجهی نظر ناسیونالیستی او تنها در این برهه از حیات وی واجد چنین ویژگی‌هایی بوده است؛ پیش از این ایام، ناسیونالیسم او صبغهی دیگری داشت. در سال‌های بعد و به‌طور خاص پس از پناهنده‌شدن به شوروی و پیوستن به حزب کمونیست آن کشور نیز دیدگاه وی دست‌خوش دگرگونی اساسی شده است. از آن‌جا که سیر تحول اندیشه‌ی میهنی او پیش از این مورد مطالعه قرار گرفته است (صدری‌نیا، ۱۳۷۵: ۱۸۴-۲۱۷) به همین اشاره بسنده می‌کنیم و تنها این نکته را می‌افزاییم که با وجود شور باستان‌گرایانه‌ی این

سروده‌ی لاهوتی، گونه‌ای گرایش دینی و اسلامی نیز در آن به چشم می‌خورد؛ از جمله در بند نهم، هنگامی که دعوت به رهایی عالم اسلام از خطر می‌کند (لاهوته، ۱۳۵۸: ۶۷۳)، و نیز در بند دهم، آن‌جا که می‌گوید:

به حفظ مملکت قربان نمودن جان و تن بهتر

به راه دین، قبا اندر بر مردان کفن بهتر (همان: ۶۷۳)

می‌توان به درهم آمیختگی عواطف میهنی با تمایلات دینی وی پی برد.

چنان‌که پیش از این اشاره کردیم، ناسیونالیسم عشقی در این سروده در مقایسه با سروده‌های ناسیونالیستی دیگر او نظیر «کفن سیاه» و «رستاخیز شهریان ایران»، از اعتدال و واقع‌گرایی افزون‌تری برخوردار است. با این‌که در این شعر نیز، به‌ویژه آن‌جا که از رسوم و عادات نوروزی ایرانیان در عهد باستان سخن می‌گوید، دل‌بستگی عمیق وی به ادوار باستانی و اساطیری ایران کاملاً آشکار است، از آن جوش و خروش و مویه بر زوال عظمت پرشکوه گذشته و نفرین و نکوهش عرب‌ها که در فضای اشعار دیگر او موج می‌زند، چندان نشانه‌ای به چشم نمی‌خورد. (ر.ک: صدری‌نیا، ۱۳۸۳: ۴۰ - ۴۷) از سوی دیگر، در این شعر چشم‌انداز متفاوتی از تلقی میهنی او عرضه می‌شود؛ به این معنی که برخلاف سروده‌های ناسیونالیستی دیگر او که غالباً صبغی قومی و غیردینی دارد و او در آن‌جا همانند بسیاری از ناسیونالیست‌های باستان‌گرای آن روزگار، ایران را در شکل موجود و اسلامی آن نمی‌بیند (ر.ک: شفیع‌کدکنی، ۱۳۸۹: ۴۰)، «نوروزی‌نامه»ی او از گونه‌ای گرایش دینی و دلبستگی به دوران پس از اسلام ایران خالی نیست. (عشقی، ۱۳۵۷: ۲۷۱-۲۷۲)

#### ۴.۵. دعوت به اتحاد

یکی دیگر از مضامین بنیادی شعر عشقی، دعوت ایرانیان و عثمانیان به اتحاد و هم‌بستگی است. وی به‌ویژه در بندهای پایانی شعر خود به این نکته تأکید ورزیده و ضمن بیان مشترکات فرهنگی و تاریخی و دینی، ضرورت چنین اتحادی را یادآور شده و از جمله، چنین سروده است:

نگارینا! من آن خواهم که با توفیق یزدانی

همان مهری که ما بین من و تو هست میدانی

شود تولید بین ما هر ایرانی و عثمانی  
همان روز است می بینم تبه این شام ظلمانی  
ز ظل «طلعت» و «انور» فضای شرق نورانی  
همان‌گونه که تو با طلعت خود عالم افروزی  
(همان: ۲۷۱-۲۷۲)

این رویکرد او زمانی به درستی قابل تبیین خواهد بود که علاوه بر صف‌آرایی دولت‌های جهان در جریان جنگ جهانی اول، به گفتمان رایج در میان مهاجران ایرانی مقیم استانبول، توجهی شایسته مبذول داریم. این گفتمان که در زمان حضور سیدجمال‌الدین اسدآبادی و یاران او در پایتخت عثمانی شکل گرفته بود (ناظم‌الاسلام، ۱۳۶۳: ۸ و دولت‌آبادی، ۱۳۷۱، ج ۱: ۹۸-۹۹)، منادی اتحاد مسلمانان به زعامت سلطان عثمانی برای مقابله با توسعه‌طلبی دولت‌های اروپایی بود و پس از چند دهه افول بر اثر الزامات جنگ، روز بازار دیگری یافته بود. با این‌که این گفتمان پس از فروپاشی کانون اصلی نهضت، اعتبار خود را تا حد زیادی از دست داده بود، در این ایام، اقتضای شرایط، احیا و بازسازی آن را در دایره‌ی توجه دولت عثمانی قرار داده بود و ایرانیان مهاجر نیز ترویج چنین گفتمانی را به سود منافع ملی کشور خود ارزیابی می‌کردند (ر.ک: کسروی، ۱۳۸۴: ۵۲۳)؛ چنان‌که جز عشقی کسان دیگری، از جمله عارف قزوینی نیز، مدتی هرچند کوتاه، دل به آرمان اتحاد اسلامی بسته بودند. (عارف، ۱۳۸۴: ۴۵۰)

عشقی چهار بند پایانی شعر خود را به «اتحاد ایرانیان و ترکان و پیروزی دو ملت در سایه‌ی اتحاد و یگانگی» اختصاص داده؛ ضمن آن، با برشمردن مشترکات تاریخی و فرهنگی، بر ضرورت چنین اتحادی تأکید کرده است. به‌زعم او، این دشمنان بدخواه دو ملت بودند که بنای وحدت تاریخی ایرانیان و ترکان را بر هم زدند و بر اثر آن، هر دو ملت گرفتار تنگنا شدند. (عشقی، ۱۳۵۷: ۲۷۱) او راه برون‌رفت از این تنگنای تاریک و ظلمانی را در برافروختن دوباره‌ی شمع اتحاد می‌داند (ر.ک: همان: ۲۷۱) و سرانجام آخرین بند شعر خود را با اشاره به یکی دیگر از مشترکات آیینی دو ملت، این‌گونه به پایان می‌برد:

ز یک ره می‌رویم ار ما سوی بیت‌الحجر با هم  
از این‌رو اندرین ره هم‌رهیم و هم‌سفر با هم

چرا زین رو نیامیزیم چون شهد و شکر با هم  
قرین یک‌دیگر روز خوش و گاه خطر با هم  
فراگیریم باز از سر جهان را سربه‌سر با هم  
به توفیق خداوندی و با اقبال و فیروزی  
(همان: ۲۷۲)

چنان‌که دیدیم، شعر عشقی دیدگاه پیروان نهضت اتحاد اسلام را در ضرورت تقویت اتحاد میان ایرانیان و عثمانیان، به‌وضوح بازتاب می‌دهد؛ دیدگاهی که مدتی دل برخی از ایرانیان مهاجر را که از بد حادثه به خاک عثمانی پناه برده بودند، ربود؛ هرچند دیری نگذشت که معلوم شد عثمانیان و یا حداقل پاره‌ای از جریان‌های سیاسی درون ساختار قدرت عثمانی در زیر لوای اتحاد، مقاصد توسعه‌طلبانه‌ای را دنبال می‌کنند. بااین‌حال به نظر می‌رسد عشقی به هنگام سرودن شعر خود از مقاصد و انگیزه‌های آنان آگاهی نداشته و با صداقت و سادگی، به پیامدهای این اتحاد دل بسته بوده است.

مقایسه‌ی درون‌مایه‌ی دو شعر، نشان‌دهنده‌ی تمایز درخورتوجهی میان آن‌ها در این زمینه است. لاهوتی برخلاف عشقی، تنها به اتحاد ایرانیان تأکید می‌کند و نه فقط درباره‌ی اتحاد ایرانیان و عثمانیان سخنی نمی‌گوید، بلکه در چند جا با اشاره‌ای ضمنی و بیانی استعاری، ناخرسندی و مخالفت خود را با این مدعیان اتحاد ابراز می‌کند و آنان را با بهره‌گیری از تعبیر شاعرانه، به غارت‌گری، عدم صداقت، سست‌عهدی و ستم‌گری متهم می‌کند؛ از جمله در بند نخست شعر، ظاهراً خطاب به معشوق می‌گوید:

چو ترکان هرکجا جان و دلی دیدی تو یغما کن

بزن، غارت‌نما ما را و گر پرسند حاشا کن (لاهوتی، ۱۳۵۸: ۶۶۹)

اگر حتی بتوان مفهوم این دو مصراع را صرفاً بیان شاعرانه‌ای از دل‌ربایی معشوق بر اساس سنت شعر تغزلی کلاسیک تلقی کرد، آن‌جا که در بند سوم ضمن اشاره به پایان جنگ «از شرمساری حریف سست‌عهد ما» سخن می‌گوید و یا در بند چهارم، به «بر باد شدن بساط ظلم ترکان خزان» (همان: ۶۷۰-۶۷۱) تأکید می‌کند، نمی‌توان مفهومی جز ناخرسندی شاعر از این هم‌پیمانان بدعهد که در آن‌سوی شعار اتحاد، اهداف دیگری را تعقیب می‌کردند، استنباط کرد.

تمایز دیدگاه دو شاعر از این دیدگاه، نمی‌توان از یادآوری این نکته صرف‌نظر کرد که شعر عشقی، در گرماگرم جنگ جهانی و سروده‌ی لاهوتی، اندکی پس از اتمام



جنگ و فروکشیدن شعله‌های جهان‌سوز آن، به قلم آمده است؛ از این‌رو، رخ‌دادهای این فاصله‌ی زمانی، خواه‌ناخواه در تمایز رویکرد دو شاعر به مقوله‌ی اتحاد، مؤثر بوده است؛ چه بسا اگر لاهوتی نیز هم‌زمان با عشقی به سرودن شعر خود می‌پرداخت، چنین تمایزی میان آن‌ها به نظر نمی‌رسید.

### ۵. نتیجه‌گیری

دو منظومه با وجود مشابهت‌های گوناگون تمایزهای درخور توجهی با یکدیگر دارند. منظومه‌ی عشقی به سبب برخورداری از صبغهی رمانتیک، هنجارشکنی در حوزه‌ی قافیه‌آرایی و قالب شعر و به‌طور کلی میزان گسست از سنت ادبی واجد ابعاد نوگرایانه‌ی افزون‌تری است. زبان شعر عشقی صیقل نیافته و دایره‌ی واژگان او محدود است حال آن‌که زبان منظومه‌ی لاهوتی یک‌دست و پخته است و او دست‌گشادتری در احضار و استخدام کلمات دارد. هر دو شعر با وجود این‌که در قالب مسمط سروده شده‌اند، ساختار قصیده‌واری دارند، با این‌حال شعر لاهوتی از حیث محتوا بیش از منظومه‌ی عشقی با سنت قصیده‌پردازی منطبق به نظر می‌رسد. منظومه‌ی عشقی بیش از شعر لاهوتی گفتمان رایج در میان ایرانیان مهاجر مقیم استانبول را بازتاب می‌دهد.

### فهرست منابع

- آرین‌پور، یحیی. (۱۳۷۲). *از صبا تا نیما*. تهران: زوار.
- بهار، محمدتقی. (۱۳۷۱). *تاریخ مختصر احزاب سیاسی ایران*. تهران: امیرکبیر.
- جعفری، مسعود. (۱۳۸۴). *سیر رمانتیسیم در ایران*. تهران: مرکز.
- خرمشاهی، بهاء‌الدین. (۱۳۸۴). *ذهن و زبان حافظ*. تهران: ناهید.
- دولت‌آبادی، یحیی. (۱۳۷۱). *حیات یحیی*. تهران: عطار.
- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۹). «تلقی قدما از مفهوم وطن». *بخارا*، شماره‌ی ۷۵، صص ۱۶-۴۵.

\_\_\_\_\_ (۱۳۶۸). *موسیقی شعر*. تهران: آگاه.

\_\_\_\_\_ (۱۳۵۹). *ادوار شعر فارسی از مشروطه تا سقوط سلطنت*.

تهران: توس.

- ۱۳۴ ————— مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) / سال ۵، شماره‌ی ۴، زمستان ۹۲ (پیاپی ۱۸)
- صدری‌نیا، باقر. (۱۳۷۵). «مفهوم ملیت در شعر ابوالقاسم لاهوتی». *ایران‌شناخت*، سال ۱، شماره‌ی ۲، صص ۱۸۵-۲۱۷.
- (۱۳۸۲). «پیدایش و تحول شعر رمانتیک در ایران». *مجله دانشگاه فردوسی مشهد*، سال ۳۶، شماره‌ی ۱، صص ۱۹۹-۲۱۶.
- (۱۳۸۳). «تجلی عواطف میهنی در شعر میرزاده‌ی عشقی». *فصلنامه دانشگاه تربیت معلم آذربایجان*، سال ۱، شماره‌ی ۲، صص ۳۳-۵۷.
- طوسی، خواجه‌نصیرالدین. (۱۳۶۹). *معیارالشعار*. تصحیح جلیل تجلیل، تهران: جامی و ناهید.
- عارف قزوینی، ابوالقاسم. (۱۳۸۴). *دیوان عارف قزوینی*. به کوشش ولی‌الله درودیان، تهران: صدای معاصر.
- عشقی، سیدمحمدرضا. (۱۳۵۷). *کلیات مصور میرزاده‌ی عشقی*. به اهتمام مشیرسلیمی، تهران: امیرکبیر.
- کریمی حکاک، احمد. (۱۳۸۴). *طلیعه‌ی تجدد در شعر فارسی*. ترجمه‌ی مسعود جعفری، تهران: مروارید.
- کسروی، احمد. (۱۳۸۴). *تاریخ هیجده‌ساله‌ی آذربایجان*. تهران: مجید.
- لاهورتی، ابوالقاسم. (۱۳۵۸). *دیوان ابوالقاسم لاهوتی*. به کوشش احمد بشیری، تهران: امیرکبیر.
- مکی، حسین. (۱۳۶۳). *تاریخ بیست‌ساله*. تهران: امیرکبیر.
- ناظم‌الاسلام کرمانی، محمد. (۱۳۶۳). *تاریخ بیداری ایرانیان*. تهران: امیرکبیر.
- وطواط، رشیدالدین. (۱۳۶۲). *حداث‌السحر فی دقائق الشعر*. تصحیح عباس اقبال، تهران: طهوری و سنایی.